معهد
الجزيرة للإعلام

أدوات كتابة القصة

دليل عملي لتحرير النصوص

تأليف:
رشاد عبد القادر

معهد الجزيرة للإعلام، الدوحة، قطر

الطبعة الأولى: **2024**

الرقم الدولي (ISBN):
978-625-98452-2-7

أدوات كتابة القصة

دليل عملي لتحرير النصوص

تأليف
رشاد عبد القادر

تحرير
محمد زيدان

تدقيق لغوي
حسين عدوان

تصميم
أحمد فتّاح

الفهرس

تصدير المعهد

للكتابة العربية متاهاتها الطويلة والمتعددة، وهي متاهات تتخلّل طوابق التفكير النظري في شأن أصلها وفصلها ومعمارها وقوانينها، مثلما تتخلل الانشغال العمليّ بدرسها وتعليمها وتطويرها. وأيّاً كان الطابق الذي نلج إليه، فإنّه لا تتوفّر لكثيرين الأناة الكافية في عصر السرعة لتفعيل ملكة الكتابة وشحذها على النحو الذي يخدم القارئ والقراءة معاً. ولئن كانت هذه الملاحظة ذات مصداق يسري على معظم المحتاجين إلى الكتابة العربيّة في حياتهم الشخصية والمهنيّة، فإنها تنطبق بشكل أخصّ وأكثر خطورة على الكاتب الصحفي.

فمهارات الكتابة الصحفية وأدواتها، ولا سيّما تلك التي تخدم عنصر السرد في القصة، متطوّرة أبداً، واعتبار أن ما كتبه الأقدمون في هذا الباب كافٍ في ذاته من دون استصلاح لما هو ضروري أو تدويرٍ لما يلائم طبائع الأزمنة التي تتقدّم الأمّة الكاتبة إليها، هو اعتبارٌ غير سليم؛ فالمكتبة العربية المعاصرة ما تزال بحاجة ماسّة إلى مزيد من الكتب والأدلّة العمليّة التي تعلّم الكتابة وتدرّب على أدواتها وتجمع المتشظّي من النصائح الأساسية وتبسطها للقارئ الجديد بأمثلة وتطبيقات معاصرة غير تلك التي يصيبها القدم ويعتريها التكلّس، فتمسي بعيدة كلّ البعد عن تلك الصورة المشرقة التي تحتلّها فكرة الكتابة السليمة في الثقافة العربيّة.

كذلك فإن الانطباع الذي ما يزال يحتفظ به بعضهم بشأن الكتابة العربيّة وصعوبتها هو أيضاً مجانب للصواب، وهو انطباع أسهم في تشكّله عدم العناية الكافية بتثوير النشاط الأكاديمي والتأليفي المعنيّ بتطوير أدلّة الكتابة وتبسيطها وتعميمها وتوفير اللازم منها لمختلف أصناف المنشغلين بالكتابة وفئاتهم العمرية، وضعف العمل على التحديث المستمر لها في طبعات ميسّرة

بأشكالها الورقيّة والرقميّة معاً. ولهذا السبب، وأسباب مركّبة أخرى عديدة، لا يصطدم الكاتب بالكتابة وتعقّدها في معظم الأحيان إلا عندما يصل المكتوب إلى القارئ، فتدخل المنظومة الكتابيّة في دورة متسلسلة من الركاكة لدى بعض الأفراد أو في المحافظة المترمّتة لدى آخرين. وبين هذا وذاك، تضعف صنعة الكتابة وتذوي، وتضيع قصصٌ كان حريّاً بها أن تكتب وتُقرأ، وتلك خسارة كبيرة؛ إذ إن الكتابة السليمة هي أسّ الصحافة الجيّدة، فضلاً عن كونها في مخيالنا العربيّ هي مظهر الكون، مثلما أن القراءة هي مظهر الوجود، بحسب ما يخبرنا به الشاعر الفلسطيني محمود درويش: "اكتب تكن، واقرأ تجد".

ومن ملاحظة هذا الواقع وإدراك مسؤولية الإسهام في النهوض به جاء هذا الكتاب الذي يعود بنا إلى القاعدة المبدئية التي يكاد يجمع عليها معلّمو الكتابة والمتمرّسون بها؛ وهي أنّ الكتابة "ليست موهبة بل معرفة" وأن السرد فيها حرفة يمكن تعلّمها واكتسابها وصقلها، عبر تحسين التعامل مع أدواتها وقوانينها معاً. ففي هذا الكتاب، يطمئننا المؤلّف إلى أن الكلمة المكتوبة "كائن حيّ" ينمو ويتطوّر ويتجدّد، وأن استثمار ذلك عبر تطوير أدوات التعبير بها واستكشاف أساليب السرد الوفيرة فيها سيكون كفيلاً بإطلاق سراح أقلام الكتاب والصحفيين بما يعود بالنفع الجزيل على اللغة العربية ومهنة الصحافة معاً.

وإلى جانب كتاب "السرد في الصحافة" الذي صدر عام 2021، يعدّ هذا الكتاب لبنة جديدة في صرح الكتابةِ عن الكتابةِ وأدوات القصّة ومصدراً مهماً من مصادر المعلومات والأمثلة المرجعيّة التي بذل المؤلّف جهداً استثنائياً في جمعها وتقريبها للقارئ العربيّ، والأخذ بيده عبر سلسلة من النصائح الواضحة والتدريبات العملية المتنوّعة والإضاءات اللغوية والثقافية والسياقيّة العديدة التي تعكس عناية الكاتب بالأصيل والمعاصر من الثقافة العربية، والتي أضاف

إليها إلمامه الواسع بتقنيات الكتابة الحسنة في الصحافة الغربية الحديثة وخبرته المديدة في تخيّر المفيد منها للكاتب العربيّ.

وقد جاء اهتمام معهد الجزيرة للإعلام بموضوع هذا الكتاب اتساقاً مع رؤية رائدة تؤمن بدور الكتابة الصحفية بوصفها شرطاً للتنمية الثقافية الحرّة واستشعاراً للحاجة الماسّة إلى تنوير درب الكتابة وتعلّمها لأجيال جديدة من الصحفيين والصحفيات في العالم العربي، وضرورة رفد المكتبة العربية بالكتب والأدلّة التعليمية الميسّرة في هذا المجال، على أمل أن يفتح ذلك الأبواب لمزيد من الأعمال التي تسهم في إنماء ثقافة الكتابة الصحفية العربيّة المعاصرة.

البدايات

الهرم المقلوب

كان الفضول والقلق ينتابان الروائي الأمريكي لاري ماكميرتري Larry Mc-Murtry الحائز على «جائزة بوليتزر» في الآداب عندما حطّت طائرته في تكساس عام 1963؛ ففي ساعات قليلة سيشهد عملية غير اعتيادية -بمعايير زمانه- في تحويل شخصيات روايته Horseman, Pass By إلى كائنات من لحم ودم تقف أمام عدسات تصوير فيلم «هَادّ» Hud الذي سيحصد 3 جوائز أوسكار، وسيُحفظ في «السجل الوطني للأفلام» في مكتبة الكونغرس باعتباره إحدى أيقونات سينما الغرب الأمريكي.

كانت عمليات التصوير قد بدأت فعليّاً قبل أسبوع أو أسبوعين عندما وصل إلى الموقع، وكان أول ما تفتّق في ذهنه كحبة الذُّرَة أن سأل العاملين هناك: كيف جرى مشهد الصقور الحوّامة؟

في ذلك المشهد، يصل «هَادّ» -الذي يؤدي دوره الممثل بول نيومان- بشاحنته الصغيرة ويكتشف أن بقرة قد نفقَتْ بسبب مرضٍ انتشر في قطيع أبقاره، فيُخرج بندقيته غاضباً، ويطلق النار على صقور حوّامة تراصفت على غصن شجرة تنتظر بفارغ الصبر الوليمة الماثلة أمامها. وكان من المفترض -بحسب أحداث الرواية- أن تطير الصقور فزعةً في السماء الزرقاء، لكنها في أثناء تصوير المشهد رفضت أن تتحرك من مكانها. ويذكر لاري ماكميرتري كيف تبادل

العاملون نظرات الحَرَج من سؤاله؛ ليكتشف أن الأمر لم يسر كما يجب. ولَكَ تخيُّل ذلك: أن تطلق النار على طيور، فتبقى في مكانها، وكأن شيئاً لم يكن!

بدأت المشكلة عندما اكتشف فريق العمل أن الصقور المحلية في «تكساس» مظهرها رثّ، فاضطروا إلى شحن صقور خاصة جوّاً وبتكلفة كبيرة، وكانت هذه الصقور ذات مظهر درامي يتناسب مع وسامة الممثل بول نيومان. ثم بدأت المشكلة الثانية؛ كان من المستحيل التمرين على المشهد، من دون أن تفرّ الصقور الجديدة المهيبة، فما الحل؟ اقترح أحدهم أن تُربَط أرجلها بسلك إلى غصن الشجرة. وهذا ما فعلوه؛ أطلق نيومان النار من بندقيته في أثناء التمرين، فلم تستطع الصقور الطيران، عوضاً عن ذلك، في أثناء هوجة الفزع، اندفعت إلى الأمام، وانقلبت رأساً على عقب متدليّة من أرجلها المربوطة بغصن الشجرة. نجحت الخطة، لكن القصة لم تنتهِ هنا. تبيّن أن الدورة الدموية لهذه الصقور الحوّامة لا تعمل عندما تكون رأساً على عقب، والنتيجة أنها تصاب بالإغماء، فيعمد الفريق إلى تصحيح وضعيتها مجدداً كي تعود إلى وعيها. وهكذا: إطلاق نار، محاولة طيران، انقلاب، إغماء، إفاقة - مرة، مرتين، ثلاثا، أربعا.. أصبح الجميع جاهزاً. فُكّت أرجل الصقور، وأُديرت الكاميرات استعداداً للحظة الكبرى، ومع صرخة: أكشن، طاخ طااخ، لم تتحرك الطيور من مكانها، ثم طاخ طااخ طاخ، طخ طاخ، رفضت أن تتحرك أيضاً. استعان الفريق بمدرّب رفيع المستوى لمساعدة الصقور على استعادة احترامها لذاتها، لكنه لم ينجح إلا مع صقرين اثنين من أصل 12. حسَبَ صانعو الفيلم حساب كل شيء إلا «عقلية الصقر»؛ فقد كان لسان حال الصقور يقول: «جربنا الطيران ولم ينجح. لن نجربه مجدداً». كان المشهد برمته فوضى عارمة.

القصة ذكرها ماكميرتري عام 1968 في كتابه In a Narrow Grave، عن تأملاته وذكرياته في «تكساس». نكشت المؤرّخة والكاتبة والمحاضرة باتريشيا

نيلسن ليمريك القصة مجدداً في مقال مطول نشرته[1] في «نيويورك تايمز» عام 1993 تنتقد فيه «عقلية الصقر» في المؤسسات الجامعية، ثم أصبحت منذ ذلك الحين مضرباً للمثل لدى الحديث عن كتابة التقارير Reporting الصحفية؛ أو ما يُعرف بالاسم المفزع «الهرم المقلوب».

فتاريخيّاً، تربط المؤسسات الإعلامية أرجل صحفييها بقالب «الهرم المقلوب»؛ ومفاده أن المعلومات يجب تقديمها بطريقة معينة: الأكثر أهمية في قاعدة الهرم في الأعلى، والأقل أهمية في رأسه المدبب المتجه إلى الأسفل. لا عيب في ذلك بحد ذاته؛ إذ ينبغي أن يكون للصحفيين أرضية مشتركة، وعليهم أن يتشاركوا في بعض الافتراضات الأساسية، وأن تكون لديهم عادات ذهنية متشابهة؛ فهذا يمنح الصحفي موطئ قدم في المؤسسة التي يعمل فيها.

المشكلة تبدأ عندما تهيمن نفسية «الصقر الحَوَّام» على الصحفي؛ فيرفض الطيران واستعادة احترام الذات حتى بعد فكّ قدميه. يرْبِض هناك على غصن الشجرة، بظهره المنحني، غاضباً ومتربّصاً بأي صحفي آخر يحاول التحليق قليلاً، فيتبرع بإيصال «شكوى» شديدة اللهجة بأن أي محاولة لاختراق حصن «الهرم المقلوب» المنيع ينبغي أن تُفْشَل في مهدها. فالكتابة الباهتة «مهارةُ بقاء» عنده داخل المؤسسة. وهكذا، أصبحت الحكمة هي الجلوس بهدوء على الغصن؛ الجلوس من دون أيّ تفكير في الطيران، فحتى مجرد التفكير قد يكون كافياً لإمالة الميزان وإطلاق جولة أخرى من الرفرفة والإغماء والارتباك.

طوال قرون، لم يكن «الهرم المقلوب» الشكل الوحيد في إيصال الخبر؛ كانت هناك دائماً استثناءات، ولكن التوتر ظلّ مستمرّاً بين الذين يريدون تقديم

---

1 Limerick, Patricia Nelson, Dancing With Professors: The Trouble With Academic Prose, NYTimes, 1993.

الخبر ناشفاً ومجرَّداً Hard News وأولئك الراغبين في رواية القصص Storytelling المتحمسين لتبنّي هياكل سردية للحفاظ على القرّاء الذين تقِلُّ أعدادهم باطراد. والحقّ أن أشكال الكتابة ليست ثابتة، بل هي استجابة لتطلعات الجمهور، ومتطلبات السوق، والمُناخ السياسي، وما تتيحه التقنيات الجديدة من فرص.

ليس هذا فحسب؛ ففي عصرنا، عصر الذكاء الاصطناعي، والوباء والمعلومات المضللة، يتجادل الصحفيون عالميّاً في المفاهيم الكبرى الراسخة في الصحافة، ويشككون في مدى جدواها؛ كـ«الموضوعية» و«الحياد» و«التوازن»، بينما تجد أنّ أسلوباً واضحاً مثل قاعدة «الهرم المقلوب» ما يزال متوجَّساً منه في صحافتنا.

انظر إلى التكرار والخوف من الاستنتاج وتغييب الصورة الكبيرة في هذا الخبر الذي نشره أحد أهم المواقع الصحفية العربية نقلاً عن الوكالات، وسأقارنه بالخبر ذاته نُشر في «نيويورك تايمز» في الوقت نفسه، وكلاهما يعتمد «الهرم المقلوب».

خبر الصحيفة العربية:

> أخفق رئيس الوزراء الإسرائيلي المكلف بنيامين نتنياهو (71 عاما) في تشكيل حكومة، بانتهاء المهلة الممنوحة له لإنجاز هذه المهمة. ولم يتمكن نتنياهو -رئيس حزب الليكود اليميني- من الحصول على أغلبية 61 نائبا من أصل 120 في الكنيست (البرلمان) اللازمة لتشكيل الحكومة.

> وانتهت عند منتصف الليل يوم الثلاثاء مهلة 28 يوما يمنحها القانون للمكلف بتشكيل الحكومة، التي يمكن مَدّها أسبوعين بموافقة الرئيس الإسرائيلي رؤوفين ريفلين.

وذكرت صحيفة معاريف الإسرائيلية أن نتنياهو أعاد التكليف بتشكيل الحكومة إلى ريفلين، بينما قال بيان للمتحدث باسم الرئيس الإسرائيلي إن الأخير سيتواصل صباح غد مع الكتل السياسية بخصوص استمرار مساعي تشكيل الحكومة.

وأضاف بيان المتحدث باسم الرئيس: «انتهت فترة الـ28 يوما المنصوص عليها في قانون أساس الحكومة، التي كانت تحت تصرف رئيس الوزراء عضو الكنيست بنيامين نتنياهو لتشكيل الحكومة، في منتصف الليل»، وتابع البيان «قبل منتصف الليل بقليل، أبلغ نتنياهو الرئيس أنه لم يتمكن من تشكيل الحكومة.

خبر «نيويورك تايمز»:

انتبه إلى الفقرة الأولى كيف يرسم الصحفي الصورة الكبيرة للحدث، وفي الفقرة الثانية كيف يتوقع بجرأة منح المعسكر المناهض لنتنياهو فرصة تشكيل الحكومة، وهو ما حدث في اليوم التالي:

فشل رئيس الوزراء الإسرائيلي بنيامين نتنياهو في تشكيل حكومة جديدة مع انتهاء الموعد المحدد في منتصف ليل الثلاثاء، ما يعرّض مستقبله السياسي للخطر؛ إذْ يواجه محاكمة بتهم الفساد وإطالة الجمود السياسي الذي تفاقم بعد أربع انتخابات في غضون عامين.

الرئيس الإسرائيلي رؤوفين ريفلين قد يمنح الآن المعسكر المناهض لنتنياهو فرصة تشكيل حكومة، ما قد يعني طرد نتنياهو من السلطة بعد 12 عاماً متتالية في منصبه.

ويعد حزب الليكود اليميني الذي يتزعمه نتنياهو الأكبر في المشهد السياسي الإسرائيلي الممزق، بعد أن فاز بـ 30 مقعداً في الانتخابات العامة في مارس. مع ذلك، لم يتمكن من حشد عدد كافٍ من الشركاء لقيادة تحالف أغلبية لا يقل عن 61 مقعداً في الكنيست (البرلمان) المؤلف من 120 عضواً.

الكتابة «صنعة»

خلال 20 عاماً من العمل الصحفي، قرأت معظم «كراسات التحرير» العربية، وقرأت كثيراً من الكتيبات التي تشكو كثرة الحشو والتكرار، قرأت كتباً في اللغة العربية والبيان والبلاغة والأسلوب، وكتباً تُوعِد بكشف أسرار الكتابة الصحفية، لكنها، على الرغم من أهميتها، لا تقدم أدوات كافية للكتابة الجيدة.

الكتابة الجيدة لا أسرار فيها؛ بل ببساطة هي نتاج عمل شاق. فالكاتب الجيد يشعر بالعزلة؛ لأنه يقف وحيداً قبالة الصفحة البيضاء ويشعر بالعجز لأن الأفكار لا تريد أن تخرج من رأسه، ويشعر بالتوتر لأنه يحاول أن يضع جزءاً من ذاته على الورقة أمامه، وغالباً ستخرج ذاتُه تلك متخشّبة لا تشبه روح الكاتب فيه. ولا بأس بذلك كله؛ فالكتابة الجيدة لا تأتي بالفطرة، والجملة الواضحة ليست بنت المصادفة، ونادراً ما تأتي من المحاولة الأولى أو الثانية أو حتى الثالثة. تذكّر هذا في لحظات اليأس إذا وجدت الكتابة صعبة؛ ذلك لأنها فعلاً صعبة.

الكتابة الصحفية الجيدة «صنعة» وليست «فنّاً». ولحسن الحظ ثمة أدوات لذلك. هل يمكن تدريسها؟ ربما لا، لكن يمكن تعلّم معظمها بالعمل الدؤوب. واعلمْ أن مؤسستك الإعلامية لن تمنحك وقتاً بصفتك صحفيّاً، إن بقيتِ أسير هذا الأمل، فلن تكتشف في نفسك الكاتب الذي تريده، بل عليك أن تجرّب بعض ما سيأتي من أفكارٍ في هذا الكتاب، على الأقل على مادّة واحدة تكتبها شهريّاً.

وقبل أن تفعل ذلك، عليك أن تعقد «صفقة» بينك وبين نفسك: المنتَج الذي تبيعه للقارئ ليس القصة التي تكتبها، إنما هو هُويّتك بصفتك كاتباً؛ مَنْ أنت.

ما السرّ في القصة؟

تكاد لا تجد صحفيّاً لا يرغب في أن يصبح رَاوِيَة قصة؛ أن يصبح «حكّاءً». لا يريد أن يظل مجرد محرّر يعرف كيف يكتب خبراً أو مادّة شارحة؛ فرواة القصة يتمتّعون بمكانة أعلى، ويحظَوْن باهتمام أكبر، ويفوزون بجوائز أكثر.

لا أحد يعلم تماماً كيف اهتدينا نحن البشر إلى قوة القصص، ولكن المؤكد أننا منتجون للقصص ومستهلكون مدمنون لها منذ الزمن الأول عندما بدأ أحدهم بقصة متواضعة سردها لمجموعة أفراد قد لا تتجاوز العشرة، جلسوا القرفصاء حول نيران تتّقد بفعل الشحم الذائب من لحم فريسة اصطادوها قبل ساعات.

لماذا إذاً نقضي كل هذا الوقت في الاستماع إلى القصص ورواياتها، وغالباً ما تكون عن مآثر لم تحدث قطّ؟ لأن القصة تستطيع تجاوز «هنا، الآن»، تستطيع تجاوز التجارب اليومية لتصل إلى المغزى، المعنى، القيمة الكونية التي تكمن في تلك التجارب.

سنتحدث عن هذا بشيء من التفصيل في قسم «تحرير المضمون».

ثَمّة شريك لكتابة القصة لا يقلّ عنها أهمية؛ وهو الكتابة الواضحة. لا توجد قصة جيدة من دون كتابة واضحة.

من المدهش حقّاً أنك تجد دائماً أنّ الجملة الواضحة تسير كتفاً بكتف مع الجملة الحَسَنَة. وإذا كان عليك اختيار أحدهما -رغم صعوبة الفصل بينهما- فإن الوضوح أكثر أهمية من الحُسْن.

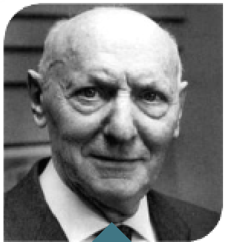
لِمَ ذلك؟

قد ينحاز الكاتب إلى نفسه، ويرغب في أن يظهر مدى براعته في الكتابة، فيُكثر «الحُشن» على حساب الوضوح. الكاتب الصحفي نادراً ما يفكّر هكذا. «البهلوانيات» اللغوية تشتّت القارئ، وتقتل القصة الصحفية. قال جورج أورويل مرّة إن الكتابة الجيّدة مثل النافذة، تنظر من خلالها، من دون أن تلحَظ الإطار.

سنتحدث عن هذا أكثر في قسم «تحرير الجملة»

10 نصائح عامة

هذه النصائح مستمدة من تجارب بعضِ أفضل الكُتّاب الذين صاروا كذلك؛ لأنهم خرقوا القواعد يوماً ما.



إسحاق زينغر

كاتب بولندي حائز على جائزة نوبل

”

سلة المهملات أفضل صديق للكاتب..



ترومان كابوتي

روائي أمريكي صاحب رواية «بدم بارد»

”

أؤمن بالمقص أكثر من إيماني بقلم الرصاص



دوروثي باركر

صحفية وكاتبة وشاعرة أمريكية

”

ما كتبت خمس كلمات، إلاّ وقد غيّرت سبعًا

النصيحة الأولى

◂ ابتعد عن قصّتك

لا تدفعها للنشر مباشرة. خذ استراحة.

إن كان الوقت لديك ضيّقاً، فاذهب ودخّن سيجارة مع زملائك، أو تناول كأس شاي، أو صلّ ركعتين مثلاً.

وإن كان لديك وقت أكثر فهذا أفضل؛ عد إلى مادتك في اليوم التالي.

في أثناء ذلك، انسَ مادتك. لا تفكر فيها؛ فالابتعاد يهدئ افتتانك بكلماتك، ويهذّب ملكة التمييز لديك.

عندما تعود، راجع مادتك. عدّل واحذف بلا تردُّد.

النصيحة الثانية

◂ اجذب انتباه القارئ: ابدأ بالأكشن

ابدأ القصة «في قلب الحدث».

اجذب انتباه القارئ مع الجملة الأولى.

انظر كيف تدخل هاتان القصتان إلى «قلب الحدث» مباشرة، وتبدأان الأكشن من أول فقرة.

«ملائكة وشياطين» - توماس فرينش[2]

مرّ عام على جرائم القتل، ثم آخر، والآن قطع المحققون رَدْحاً من العام الثالث. عملوا ليلاً ونهاراً، عملوا في العطلات الأسبوعية، ألغوا الإجازات، نحفوا، سمنوا، أصبحوا شاحبين وناحلين ومنهكين، يستيقظون في الثالثة صباحاً بصدمة وخربشات على دفاتر الملاحظات الملقاة بجانب أسِرَّتِهِم.

مطلع «ملائكة وشياطين»
(بوليتزر Feature Writing 1998)

«الوردة» - مايكل شويرتز[3]

كان الهدف يعيش في الطابق السادس من مبنى كئيب بلون السلمون في شارع فيدينسكا، مقابل أجَمَة من أشجار الصفصاف الباكي. وجده أولِغ سمورودينوف هناك، استأجر شقة صغيرة في الطابق الأرضي، وترقَّب.

مطلع تقرير نشرته نيويورك تايمز
تاريخ النشر 31 مارس/آذار 2019

---

[2] French, Thomas Angels & Demons, Tampa Bay, 1997.

[3] Schwirtz, Michael Russia Ordered a Killing That Made No Sense, NYTimes, 2019.

النصيحة الثالثة

اقرأ بصوت عالٍ

الإحساس بالصوت يعزّز الحس الدرامي.

قل:

«فارعة الطول، سمراء، جميلة»،

ثُمّ:

«سمراء، جميلة، فارعة الطول»،

هل تسمع الفرق بينهما؟

اقرأ بصوت عالٍ لضبط الإيقاع، والسرعة، والصوت، والإلقاء.

في حال وجود حوار، اسمعه. يجب أن يبدو صحيحاً كي يُقرأ بشكل صحيح.

النصيحة الرابعة

لا شيء مقدّس

اكسر القاعدة كلما وجدت ذلك ضروريّاً.

فمثلاً: «نوّع في بناء الجمل!» قاعدة جيدة.

لكن انظر إلى الفقرة الافتتاحية لتشارلز ديكنز في:

قصة مدينتين

«كان أحسنَ الأزمان، كان أسوأ الأزمان، كان عصر الحكمة، كان عصر الحماقة، كان عهد الإيمان، كان عهد الجحود، كان زمن النور، كان زمن الظلمة، كان ربيع الأمل، كان شتاء القنوط ...»

احذف أيّ كلمة أو جملة أو فقرة لا تؤدي دوراً في تطور أحداث القصة. القصة وحدها مقدّسة.

اكسر القاعدة، كما في «قصة مدينتين»، إذا كان لديك سبب وجيه لذلك، على سبيل المثال: كي تجعل عجلة القصة تدور، أو تضفي بُعداً على الشخصيات، أو لإبراز الأسلوب... إلخ.

النصيحة الخامسة

اعرض، لا تُخْبر

غيّرت المسلسلات والأفلام الكتابة القصصية؛ فوتيرة الأحداث Pace والأكشن أصبحت أسرع، وحضور المؤلف غدا أقلّ، ووجهة النظر الواحدة Single point of view في المشهد الواحد باتت لها الأولوية.

الأفعال والأسماء أهم من الصفات والظروف.

الأكشن أهم من العرض والشرح Exposition.

انظر هذا المثال[4]:

جلس «خضر صافي» أمام باب متجره للتبغ في شارع «الجامعة» في «سانت بول» بعد ظهر الجمعة، وتدلّى مسدس في القِراب المشدود إلى خاصرته.

نام ثلاث ساعات فقط في الليلة السابقة؛ فقد حطم النّهّابُون النوافذ، وحاولوا إشعال النيران في المبنى. تمكّن «صافي» وسبعة من أفراد أسرته بالأسلحة وطفّايات الحريق من تفادي الدمار الكامل عندما تحوّلت الاحتجاجات على وفاة جورج فلويد في أثناء احتجازه لدى الشرطة إلى أعمال عنف.

StarTribune

بوليتزر 2021 - Breaking News Reporting

النصيحة السادسة

احرص على البساطة

لاستخدام الكلمات القصيرة دلالتها، وكذلك الكلمات الطويلة. استخدم جملاً نظيفة من دون زوائد أو عوالق كلما أمكن ذلك.

[4] Crosby, Jackie and Kumar, Kavita Twin Cities businesses reel from the nights of violence while on guard for more, Startribune, 2020.

تذكَّر: الإيجاز ليس عدد الكلمات في الصفحة، بل المدة التي يستغرقها القارئ لفهم ما يحدث أمامه على الصفحة.

انظر[5]:

حتى قبل ثلاثة أشهر، لم يعلم أحد بأن السارس- CoV-2 موجود. الآن، انتشر الفيروس في كل بلد تقريباً، وأصاب ما لا يقل عن 446 ألف شخص نعرفهم، وكثيرين آخرون لا نعرفهم. دمر الاقتصادات وأوقف أنظمة الرعاية الصحية. ملأ المستشفيات، وأفرغ الأماكن العامة. أبعد الناس عن أماكن عملهم وأصدقائهم. عطّل المجتمع الحديث على نطاق لم يشهده معظم الناس الأحياء. قريباً، سيعرف كل شخص في الولايات المتحدة آخَرَ مصاباً بالفيروس. مثل الحرب العالمية الثانية أو هجمات الحادي عشر من سبتمبر، طبع هذا الوباء بالفعل وجدان الأمة بطابعه.

The Atlantic

بوليتزر 2021 - Explanatory Reporting

تاريخ النشر 25 مارس/آذار 2020

النصيحة السابعة

تخلص من النثر المنمّق

النثر المنمّق هو الذي يحفل بالمحسّنات والصور البيانية. ودُعي أيضاً بالنثر الأرجوانيّ؛ لأن هذا اللون ارتبط بالملوك والأباطرة.

---

[5] Yong, ED How Pandemic Will End, The Atlatic, 2020

في كتابه On the Art of Writing (1916)، ينصح الكاتب والناقد الأدبي آرثر كويلر كاوتش الكتّاب قائلاً «Murder your darlings»، (اذبح الجُمَل العزيزة على قلبك).

لا تزال هذه النصيحة جيدة.

تخلَّصْ من الجمل الشعرية.

تخلَّصْ من الصفات والأحوال والظروف والأدوات التي تقيد المعنى، كلّما أمكن ذلك.

«هدية مجانية» X

فالهدية بالأصل مجانية.

تخلص من الكتابة المنمّقة.

انظر[6]:

كان الغسق يهبط على الغابة المطيرة عندما عثر الكاميرونيون والباكستانيون على موقع المخيم. كانوا في العشرينيات والثلاثينيات من العمر، محمّلين بالخيام وحقائب على الظهر وعلى الكتف. غطّى الطين أحذيتهم المطاطية. بدوا ذاهلين وهم يحاولون معرفة مَنْ كان يشغل المنفسح الصغير المقطوع الشجر، الذي ظهر أمامهم توّاً.

[6] Drost, Nadja When can we really rest?, California Sunday, 2020.

الموقع لا يستحق الذكر؛ رقعة قذرة مرقطة بجذوع الأشجار ومخلفات من نسيج الخيم. تمدّد بعض الرجال في أراجيح معلقة بين الأشجار الرفيعة. كان البذخ الوحيد مطبخاً مظلَّلاً بقطعة «تربولين»، به طاولة من الخشب الخام وحفرتان لإيقاد النار، وبعض الأواني المسودّة التي استقرت على الصخور.

كان الباكستانيون الأربعة، وهم أوّل مَنْ وصلوا، يتنفسون بصعوبة. اتجه معظم الكاميرونيين –وعددهم 18 إجمالاً– مباشرة إلى نهر قريب، كانت حافظات جوازات السفر البلاستيكية تتدلى من أعناقهم إلى المياه، وهم يغمرون وجوههم فيها. نزع بعضهم ملابسه واغتسل. وقفت امرأة اسمها ساندرا بلا حراك، بألم واضح. كانت في الثالثة والعشرين من عمرها، وهي أحد أصغر أفراد المجموعة. أحاطت بوجهها خُصَل من الشعر المجعد، لا تزال نهاياتها بلون أشقر باهت من «هاي لايت» قديم. نزعت الحقيبة عن ظهرها بعنف، وجلست على جذع شجرة وعانقت ركبتيها. كانت قلقة على صديقتها «بينيتا» التي لُوِيَت ركبتها في اليوم السابق وكانت تجاهد. عندما ترنحت بينيتا، متكئة بكامل ثقلها على عصا سميكة بين يديها، نظرت ساندرا. «كم يوماً لا يزال أمامنا؟» لم توجه السؤال إلى أحد بعينه.

The California Sunday Magazine

بوليتزر 2021 - Feature Writing

النصيحة الثامنة

ركز على بنية القصة

اجعل القارئ يبكي، اجعله يضحك، اجعله قلقاً.

بداية مثيرة للقصة، ومنتصف يحث على مواصلة القراءة، ونهاية لها أثرها.

أقوى شخصية لقيادة القصة، والنبرة الصحيحة لتلوينها، والصراع الدرامي لإظهار تغيير له مغزاه في القصة بنهايتها.

انظر كيف تبدأ قصة «الرجل خلف الآلة»[7] التي تروي حكاية أحد رجال الشرطة الفاسدين، ببداية مثيرة تحث القارئ على مواصلة القراءة، وخاتمة تترك أثراً.

تحت القسم، سُئل مرّةً الشريف في مقاطعة «باسكو» بفلوريدا، كريس نوكو، كيف استطاع تولّي منصبين رفعين في حكومة الولاية؟

«بفضل العلاقات التي أقمتها» قال من دون مواربة.

«أعني، لم يكن عليك الذهاب إلى مقابلة إلى جانب أشخاص آخرين للحصول على المنصب، لم تقم بأي شيء؟» ضغطت المحامية.

«لا، سيدتي،» قال.

في وقت لاحق من ذلك الشهر، قال لمراسل صحيفة: «أنا محظوظ جدّاً، لدي أصدقاء في الدوائر العليا».

اليوم، «نوكو» نفسه يشغل أحد المناصب العليا؛ ممثلاً للسياسات المحلية للجمهوريين، أُنتخب مرتين لمنصب العمدة من دون معارضة، وهو أمر لم يحدث في مقاطعة «باسكو» منذ الحرب العالمية الثانية. زوجته من أبرز جامعي التبرعات الجمهوريين في الولاية.

---

[7] McGrory, Katheleen and Bedi, Neil The man behind the machine, Tampa Bay, 2020. Pulitzer Prize 2021 Local Reporting.

وصلت علاقاتهما إلى أعلى المستويات في الحكومة، بما في ذلك إدارة الرئيس دونالد ترمب.

منذ أن تقلّد منصب الشريف قبل عقد من الزمن، استخدم «نوكو» علاقاته ونفوذه لتنمية قسم الشرطة وتوسيعه. ودفع بالقسم في اتجاهات أفزعت حتى رجال الشرطة المتمرسين وخبراء إنفاذ القانون المعترف بهم على المستوى الوطني.

.

.

.

... ظل مكتب الشريف متحدياً.

«لن نعتذر عن استمرارنا في الحفاظ على أمن مجتمعنا» نشر المكتب على فيسبوك في سبتمبر/أيلول بعد أول تقرير لـ«تامبا باي تايمز».

في ديسمبر/كانون أول، نشر المكتب: «ثمة معلومات مضللة تُتداوَل مؤخّراً بشأن هذه البرامج المهمّة» وذلك بعد أن طالب بعض أولياء الأمور والمعلمين في مقاطعة «باسكو»، بمراجعة استخدام هذه البرامج في جمع بيانات الطلاب.

في حسابه الخاص على تويتر، واصل «نوكو» توقُّعَ الهدوء.

في 7 ديسمبر/كانون أول، كتب: «كن حازماً».

في 14 ديسمبر/كانون أول: «لن تؤثّر في العالم إذا حاولت أن تكون مثله».

في 17 ديسمبر/كانون أول: «ما دمت تعرف أن اللّه معك، لا يهم مَنْ يقف ضدك».

النصيحة التاسعة

الأخطاء والترتيب

خذ بعين الاعتبار الأخطاء النحوية والترتيب في القصة؛ فالوقت له ثمنه، والقارئ يريد نصّاً يسهل فهمه.

تأكد من أن الأخطاء الإملائية وعلامات الترقيم ليست فادحة. تأكد على الأقل من عدم وجود أخطاء تجعل المعنى ملتبساً.

أشياء لا غنى عنها:

- المعجم: ثمّة معاجم كثيرة، اختر ما تراه مناسباً لك.
- المرادفات والأضداد.
- كتب الأسلوب: ستجد أنني أذكر كتباً عديدة، وجميعها مهمة.
- برامج الكمبيوتر: تأكد من تفعيل القاموس والتدقيق الإملائي في برنامج وورد وتحديثه.

- والآن لديك «لسان» Lisan.ai و«قلم» Qalam.ai، وهما خدمتان ما تزالان في بداياتهما لأتمتة التدقيق الإملائي والنحوي.

- ولديك أيضاً ChatGPT، استثمره، رغم أنه لا يزال متواضعا في اللغة العربية. لكن تعلّم منذ الآن كيف تكتب المُلَقِّنَات لتطبيقات الذكاء الاصطناعي، ستساعدك على البحث في المفردات البديلة أو القواعد... إلخ.

النصيحة العاشرة

الامتحان النهائي

هل قلتَ ما أردتَ قوله؟ وهل قلت ذلك جيداً؟

الميمات الست* أو ما يعرف بالإنكليزية: The Six C's.

إذا كانت قصتك:

- مفهومة Clear.
- موجزة Concise.
- متماسكة Cohesive.
- متّسقة Consistent.
- ملموسة ومدركة بالحواس Concrete.
- مستحوذة على الانتباه Captivating.

ادفعها إلى النشر. إنْ لم تكن كذلك، فعُد إلى النصيحة رقم واحد.

افحص «الميمات» الست* في القصة التالية[8]:

كانت الدكتورة كاميلا روث على وشك المغادرة لتناول العشاء عندما أبلغها المختبر الحكومي بالنتيجة المفاجئة. إيجابي. كان ذلك في 27 يناير 2020. لقد اكتشفت توّاً أول إصابة بفيروس كورونا المستجد في ألمانيا.

التشخيص لم يكن منطقيّاً؛ فالمريض رجل أعمال من شركة قطع غيار للسيارات، ولا مجال لإصابته بالفيروس إلا عن طريق شخص واحد فقط: زميلة زائرة من الصين. وليس من المفترض أن تكون هذه الزميلة مُعدِية.

فالزائرة بدت بصحة جيدة طوال إقامتها في ألمانيا. لا سعال أو عطاس، لا علامات على التعب أو الحمى خلال يومين طويلين من الاجتماعات. أبلغت زملاءها أنها بدأت تشعر بالمرض بعد رحلة العودة إلى الصين. خلال أيام، ثبتت إصابتها بفيروس كورونا.

اعتقد العلماء حينئذ أن الأشخاص الذين لديهم أعراض فقط يمكنهم نقل فيروس كورونا. افترضوا أنه يتصرف مثل ابن عمه الجيني؛ فيروس «السارس».

تتذكر الدكتورة روث، اختصاصية الأمراض المعدية في مستشفى جامعة ميونيخ، قائلة: «الخبراء الذين يعرفون كثيراً عن فيروسات كورونا أكثر مما أعرفه أنا، كانوا متأكدين من ذلك».

لكن، إذا كان الخبراء مخطئين، إذا كان الفيروس يستطيع الانتقال من أشخاص

---

* سنتناول هذه المفاهيم بتفصيل أكثر في الفصول القادمة من هذا الكتاب.

[8] How The World Missed Covid-19's Silent Spread, NYTimes, 2020.

يتمتعون بصحة جيدة أو أشخاص لم تظهر عليهم الأعراض بعد، فإن التداعيات قد تكون كارثية. حملات التوعية العامة والفحص في المطارات وسياسة الحجر المنزلي للأشخاص المصابين، قد لا توقف انتشار الفيروس. ربما هناك حاجة إلى إجراءات أكثر صرامة؛ إلزام الأشخاص الأصحاء بارتداء الأقنعة، مثلاً، أو تقييد السفر دوليّاً.

كانت الدكتورة روث وزملاؤها أوّل من حذر العالم. لكن رغم تزايد الأدلة من علماء آخرين، أعرب كبار مسؤولي الصحة عن ثقتهم الراسخة في أن «انتشار الفيروس من دون وجود أعراض» ليس وارداً.

في الأيام والأسابيع التالية، السياسيون ومسؤولو الصحة العامة والأكاديميون المتنافسون، استخفّوا بفريق ميونيخ أو تجاهلوه. واجتهد بعضهم في تقويض التحذيرات في لحظة كانت حاسمة، عندما كان الفيروس ينتشر من دون أن يلحظه أحد في الكنائس الفرنسية وملاعب كرة القدم الإيطالية وحانات التزلج النمساوية. ستصبح السفينة السياحية «أميرة الألماس»، نذيراً قاتلاً لانتشار الفيروس قبل ظهور أعراضه.

[NYTimes]

بوليتزر Public Service - 2021

تاريخ النشر 27 يونيو/حزيران 2020

مراحل التحرير

معرفة الأسئلة التي ينبغي طرحها في أثناء مراجعة قصتك هي أهم مهاراتك التحريرية، كما تقول توني جيمس في كتابها[9] Savvy Self-Editing، وتقسّم دليل «تحرير قصتك بنفسك» إلى ثلاث خطوات. وهي:

تحرير المضمون

كي تتعرّف إلى تحرير المضمون، عليك أولاً قراءة «حياة في اثنتي عشرة دقيقة» بالعربية في الملحق الأول بهذا الكتاب. سأستشهد بها كثيراً. القصة فازت بجائزة «بوليتزر» وجائزة «ناشيونال ماجازين» عن فئة «الفيتشر» لعام 2021. الفوز بهاتين الجائزتين المرموقتين في وقت واحد لا يتكرر كثيراً، وإنْ حدث فيكون عادة للمشاريع الصحفية الضخمة. ومع أن القصة طويلة، لكن إذا حاولت التركيز على كيفية كتابتها لا على القصة بحد ذاتها، سيساعدك ذلك على قراءتها كلها. ستجد كثيراً من التعليقات والشروح والرؤى أوردتُها داخل القصة.

مخطط تحرير المضمون

الآن وقد قرأت «حياة في اثنتي عشرة دقيقة»؛ (لا بأس إنْ لم تستطع)، يمكنك أن تلقي نظرة على مخطط تحرير المضمون. ففيما يأتي، سنبحث عن إجابات أسئلة متعلقة بكل قسم.

---

[9] Jaymes, Tony “Savvy Self Editing”, AuthorHouse, 2004.

يقوم مخطط «تحرير المضمون» على تقييم العمل ككل. يغطي المخطط خمسة مجالات، وليس بالضرورة أن تكون جميعها حاضرة في نصّك أو قصتك:

- الفكرة العامة للقصة/النص.
- البنية/الحبكة.
- نمو الشخصية.
- التأثير الدرامي.
- الاستمرارية، والمصداقية، والاتساق، والسببية.

سندخل في تفاصيل كل مجال في الأقسام التالية من الكتاب.

لكن قبل ذلك، إذا كنت غير متأكد كيف تصبح القصةُ قصةً، أنصح بقراءته في الملحق الثاني بنهاية الكتاب.

***

الفكرة العامة للقصة Story Concept

- عمّ تتحدث قصتك؟ ما الحدث المركزي فيها؟ ما الصراع؟ ماالفرضية (أو إحدى المقدمتين الصغرى والكبرى Premise)؟ ما التيمة Theme؟
- مَنْ الشخصية الرئيسية؟ هل هي فريدة؟ هل سيميزها القارئ؟
- هل زمن القصة يخدم القصة؟
- أين تجري أحداث القصة؟ هل يعزز المكان الأحداث؟
- هل تثير قصتك اهتمام القارئ؟ هل تثير المشاعر؟

السؤال الأول: عمّ تتحدث قصتك؟

الجواب في جملة واحدة:

هذه القصة عن (الشخصية الرئيسية) التي تريد (الهدف) كذا.

مثال:

هذه قصة «أحمود ماركيز أربيري، وهو من السود في أمريكا، أراد أن يعيش حياة طبيعية مثل أقرانه من البِيض، لكن النظام القائم على سيادة البِيْض عوّقه، فدفع حياته ثمناً لذلك».

إذا كانت إجابتك واضحة وموجزة، فأنت تمسك جيّداً بالفكرة العامة لقصتك. إن لم تكن كذلك، فأمامك عمل وعليك إنجازه. تذكَّر: القصة صراع / تغيير.

إذا كانت القصة تتناول المخاوف العميقة في حياة الناس، فإن الفرضية Premise والتيمة Theme مهمتان.

في كتابه Art of Dramatic Writing، يقول ليوش إيغري إنّ «الفرضية» هي القوة/العاطفة الدافعة للقصة.

«الفرضية» تجعلك ملتزماً بخط قصتك.

مثال:

«فرضية» قصة أحمود ماركيز أربيري، هي:

السياسات العنصرية في أمريكا تؤدي إلى إعدام السود في الشوارع من دون محاكمات قانونية.

التيمة: بالمصطلحات الحديثة «سيادة العرق الأبيض» White Supremacy في أمريكا، أو «حياة السود مهمة».

توضيح للمصطلحات

الفرضية أو المقدمة المنطقية Premise

وهي افتراضٌ لدعم استنتاج معين أو تبريره. وتُستَخدم عادة في التفكير النقدي لبناء حجج منطقية. ويُطلق عليها أيضا اسم: المقدمة الكبرى والمقدمة الصغرى.

مثال: **المقدمة الكبرى:** الثدييات جميعها هي الحيوانات ذوات الدم الحار. **المقدمة الصغرى:** الحيتان ثدييات. **الاستنتاج:** الحيتان هي حيوانات من ذوات الدم الحار.

في هذا المثال، المقدمة الكبرى تقيم مبدأً عامّاً أو سمة للثدييات، بكونها ذوات الدم الحار. المقدمة الصغرى تقيم مثالاً محدداً، بكون الحيتان تنتمي إلى الثدييات. تُستخدم المقدمتان لدعم الاستنتاج الذي يقول إن الحيتان هي حيوانات من ذوات الدم الحار.

الهيكل المنطقي لهذه الحجة هو أنه إذا كانت المقدمات صحيحة، وطريقة الاستنتاج صالحة، فإن الاستنتاج يُعَدّ صحيحاً.

التيمة: الفكرة الأساسية Theme

وهي: الفكرة المحورية المهيمنة. الفحوى المتضمن في القصة.

البنية / الحبكة Structure / Plot

• هل تتعاقب الأحداث في قصتك؟ هل يوجد انسجام بينها؟ هل ثمّة بداية مثيرة Hook Beginning أو ما يسمى بـ «الخُطاف القصصي»؟ هل منتصف القصة يحث على مواصلة القراءة؟ هل تترك النهاية أثراً؟

• هل أوضحت السؤال الأساسي الذي تطرحه القصة: ما الذي تريد القصة / أو شخصيتها الأساسية قوله (الغاية)؟

• هل تتكشف الشخصية من خلال الحبكة؟ هل تطوّر الحبكة الصراع الدائر؟ هل بها مفاجآت؟ تحولات وانعطافات؟

• هل تواجه الشخصية الأساسية عقبات؟ هل هي مجبرة على سلوك معين واتخاذ خيارات صعبة؟

- هل ترتيب المشاهِد ووتيرتها يساعدان على نشوء الصراع وتطوره؟ هل ثمّة شدّ وتوتر Tension في القصة؟ هل ثمّة تشويق؟

- هل لكل أكشن سبب ونتيجة يدفعان الحبكة إلى الأمام؟

- هل تطور القصة منطقي؟ هل هناك حلٌّ Resolution مُرضٍ يجيب عن السؤال الذي طرحته القصة؟

في بناء الحبكة، عليك اتخاذ الخيارات وطرح الأسئلة الصعبة.

هل تدفع الحبكة القصة إلى الأمام؟ تكشف عن الشخصية؟ تطوّر الصراعات الدائرة؟ تخلُق التشويق؟ تُضفي البعد الدرامي؟

إذا شعرت بالملل في أي جزء من قصتك، فإن القارئ سيشعر به أيضاً. عندئذ، لا تتردد في إعادة الكتابة.

***



ميتشل جاكسون

في «**حياة في اثنتي عشرة دقيقة**»، بنى ميتشل جاكسون مادّته بطريقة فريدة. لشرح ذلك، عليك معرفة أن «الحبكة» تختلف عن القصة.
فإذا قلنا:

- مات الملك، ثم ماتت الملكة.

فتلك **قصة.**

أما إذا قلنا:

- مات الملك، ثمّ ماتت الملكة حزناً عليه.

فهذه **حبكة.**

ما فعله جاكسون هو أنه بنى «القصة» (الدقائق الـ12 الأخيرة من حياة مود) في خط منفصل عن «الحبكة» (وهي تأملاته ومقابلاته وسلسة الأفعال، والصراع بين القوى، التي أفضت في نهاية الأمر إلى مقتل مود).

فخط القصة، وخط الحبكة، يسيران بالتوازي أحياناً؛ يتشابكان ويتصادمان أحياناً أخرى. لكنهما في نهاية المادة يتداخلان ليبثّا الحياة مجدداً في أحمود «مود» أربيري.

الحبكة لا تكون بالضرورة دائماً قصة إنسانية أو «فيتشر». قد يمتلك التقرير العاديّ «حبكة».

انظر إلى هذا التقرير[10] الذي نشرته صحيفة «لوس أنجلوس تايمز»، وفاز بجائزة «بوليتزر» في 2023 عن فئة التقارير. ستجد فيه كل عناصر الحبكة.

سياسيون يثيرون الغضب بعد تعليقات عنصرية في تسجيل صوتي مسرَّب

خلف الأبواب المغلقة، أدلت نوري مارتينيز، رئيسة مجلس مدينة لوس أنجلوس، بتعليقات عنصرية جهراً، سخرت فيها من زملاء لها في المجلس، واستخدمت تعابير فظّة غير معهودة عن تقسيم المدينة سياسيّاً.

الحديث ظل سرّاً مدّةَ عام تقريباً، إلى أن تردد صداه في تسجيل مسرّب يوم الأحد، وهو ما وجّه أنظار المدينة الكبيرة المترامية الأطراف نحو مبنى بلدية مدينة لوس أنجلوس.

بحلول مساء الأحد، ثلاثة من زملاء مارتينيز في المجلس طالبوها بتقديم الاستقالة.

---

[10] Racist Remarks in Leaked Audi of Poloticians Spark Outrage, Los Angeles Times, 2022.

وتحوّل التسريب إلى قضية جديدة مثيرة للجدل في الانتخابات المقرّرة في 8 نوفمبر/تشرين الثاني؛ إذ اضْطُر المرشحون - وبعضهم ممّن تدعمهم مارتينيز - إلى اتخاذ موقف منها.

ويبدو أنّ مارتينيز وقادة الأمريكيين اللاتينيين الآخرين الحاضرين في الجلسة، لم يعلموا أن حديثهم يُسجَّل؛ تقول مارتينيز في التسجيل إن أحد أعضاء المجلس من البِيض يتعامل مع ابنه الأسود الصغير كما لو كان «إكسسواراً»، ووصفت ابن عضو المجلس مايك بونين بأنه «يشبه القرود».

الحبكة موجودة حتى في الخطابات؛ انظر إلى خطاب القسَم الذي ألقاه إبراهام لينكولن في 4 مارس/آذار 1865، وقد كانت الحرب الأهلية الأمريكية قد شارفت الانتهاء:

من دون ضغينة تجاه أحد، بمحبة تجاه الجميع، وبالحزم في الحق كما يُرِيه اللّه لنا، لنجاهد من أجل أن ننهي ما بدأنا به، أن نضمّد جراح الأمة، أن نرعى ذاك الذي تحمل مشاق المعركة، نرعى أرملته وأيتامه، أن نفعل كل ما يمكن لتحقيق سلام عادل ودائم وتعزيزه بيننا، ومع الأمم جميعها.

كما ترى، ثمة عرض للمشكلة «من دون ضغينة تجاه أحد، بمحبة تجاه الجميع، وبالحزم في الحق كما يُرِيه اللّه لنا»، ثم تصاعد الأكشن فيها «لنجاهد من أجل أن ننهي ما بدأنا به، أن نضمّد جراح الأمة، أن نرعى ذاك الذي تحمل مشاق المعركة، نرعى أرملته وأيتامه»، ثم الحل «أن نفعل كل ما يمكن لتحقيق سلام عادل ودائم وتعزيزه بيننا، ومع الأمم جميعها.»

***

مثال على الحبكة التي تدفع بعجلة القصة إلى الأمام:

اقرأ مطلع هذه القصة[11] للصحفية لين ديغريغوري التي فازت بجائزة بوليتزر عام 2009 عن فئة الفيتشر.

المشهد الافتتاحي أدناه، أعيد بناؤه بعد ثلاث سنوات من الحادث، من خلال الشهادات وتحقيقات الشرطة؛ إذ إن ديغريغوري لم تكن حاضرة هناك. انظر كيف تدفع هذه الحبكةُ القصةَ إلى الأمام؛ أي إنّ القارئ يريد أن يعرف ماذا حدث بعد ذلك. انتبه أيضاً كيف تَستخدِم حاسقَيّ اللمس والشم.

فتاة النافذة

كانت العائلة تعيش في منزل مستأجر متهالك منذ ثلاث سنوات تقريباً عندما رأى أحدهم لأوّل مرة وجه طفلة في النافذة.

فتاة صغيرة شاحبة ذات عيون داكنة، رفعت بطانية قذرة فوق زجاج النافذة المكسور، وهي تحدّق في الخارج؛ بحسب ما تذَكّرَه أحد الجيران.

كان الجيران يعرفون أنّ امرأة تعيش في المنزل مع صديقها وابنيها البالغين. لكنهم لم يروا طفلاً هناك من قبل. لم يحدث أن شاهدوا أحداً يلعب في الفناء الذي تغطيه الأعشاب البرية بسبب الإهمال.

بدت الفتاة صغيرةَ السن، ابنة 5 أو 6 أعوام، ونحيفة، نحيفة جدّاً. خدّاها مقعّران؛ وعيناها غائرتان.

تأملت الطفلة في البقعة التي تضربها أشعة الشمس، ثم انسحبت.
مرّت الشهور. لم تظهر الفتاة ثانيةً.

[11] DeGregory, Lane The Girl In The Window, Tampa Bay, 2009.



تماماً، قبيل ظهيرة يوم 13 يوليو/تموز 2005، توقفت سيارة شرطة «بلانت سيتي» أمام تلك النافذة المكسورة. دخل شرطيان إلى المنزل، ثم خرج أحدهما مترنّحاً.

الشرطي المستجد أمسك ببطنه، وتقيّأ على الأعشاب.

كان المحقق مارك هولستي قد قضى 18 عاماً في شرطة «بلانت سيتي» عندما أُرسِلَ هو وشريكه الشاب إلى المنزل في شارع «أولد سيدني» للمساندة في تحقيق عن حالة إساءة معاملة الأطفال. كان أحدهم قد اتصل أخيراً بالشرطة.

وجدوا سيارة أمام المنزل. كان باب السائق مفتوحاً وامرأة منهارة على المقعد، تبكي. كانت المحققة من دائرة «الطفل والأسرة» في ولاية فلوريدا.

«لا يُصدَّق»، قالت لهولستي. «هذا أسوأ ما رأيته في حياتي».

دخل الشرطيان عبر الباب الأمامي، إلى غرفة المعيشة الضيقة.

«مررت بغرف تعفنت فيها جثث لمدة أسبوع، ولم تكن رائحتها بهذا السوء،» قال هولستي لاحقاً. «أمرٌ يفوق الوصف. بول وفضلات؛ براز الكلاب والقطط والبشر، ملطخة على الجدران ومهروسة على السجادة. كل شيء رطب وعفن».

ستائر رثّة مصفرّة بسبب دخان السجائر، تتدلى من قضبان معدنية معوجّة. الكرتون وَاللُّحُف القديمة محشورة في نوافذ وسخة ومكسورة. القمامة تغطي الأريكة الملطخة والمناضد الدبقة.

الأرضية والجدران وحتى السقف، بدت كأنها تتمايل مع جحافل الصراصير المتزاحمة.

«بدا الأمر كأنك تمشي على قشور البيض؛ إذ لا يمكنك أن تخطو خطوة واحدة من دون طقطقة الصراصير تنسحق تحت رجليك»، قال المحقق. «كانت داخل الإضاءات، داخل الأثاث. حتى داخل الثلاجة. الثلاجة!»

بينما كان هولستي يلقي نظرة حوله، اعترضت المرأة البدينة بردائها المنزلي الباهت مطالِبَة بمعرفة ما يجري داخل بيتها. نعم، كانت تعيش هنا. نعم، كان هذان ابنيها في غرفة المعيشة. ابنتها؟ حسناً، نعم، كانت لديها ابنة...

مشى المحقق ماراً بها، باتجاه الممر الضيق. دفع الباب من مقبضه ففتح على مساحة بحجم خزانة الملابس. أمعن النظر في العتمة.

عند قدميه، تحرّك شيء ما.

أوّل ما رآه كان عينا الفتاة: كانتا داكنتين وواسعتين، من غير تركيز، لا ترمشان. لم تكن تنظر إليه بقدر ما كانت تنظر عبره.

استلقت في فراش ممزق، وعفن على الأرض. تلوَّثْ على جانبها، بينما كانت ساقاها الطويلتان مثنيّتين نحو صدرها النحيل. ضلوعها وعظمة الترقوة ناتئة، ذراعها النحيفة التفَّتْ حول وجهها، وشعرها الأسود متشابك ومليء بالقمل. لدغات الحشرات والطفح الجلدي والقروح تغطي بشرتها. ورغم أنها بدت كبيرة بما يكفي لتكون الآن في

المدرسة، فقد كانت هناك عارية من كل شيء ما عدا الحفّاظة المنتفخة.

«كومة الحفّاظات القذرة في تلك الغرفة كانت بارتفاع 4 أقدام»، قال المحقق. «كُسِرَ زجاج النافذة، والطفلة كانت ترقد تماماً هناك محاطة ببرازها وبالحشرات».

عندما انحنى ليرفعها، أصدرت صوتاً كثغاء الخروف. «شعرتُ وكأنني أرفع رضيعاً»، قال هولستي، «وضعتُها على كتفي، وبدأت سوائل الحفاظة تتسرّب على ساقي».

الفتاة لم تقاوم. سأل هولستي: ما اسمك، حبيبتي؟ بدت الفتاة كأنها لم تسمع.

بحثَ عن ثياب ليُلبسها، ولكنه وجد فقط ثياباً متكتّلة ملطخة بالبراز. بحث عن لعبة أو دمية حيوان محشو، «ولكن ما وجدتُه كان مغطى باليرقات والصراصير».

كبح جماح غضبه، اقترب من الأم، وسألها: كيف تجرّأت على فعل هذا؟
«قالت الأم: هذا ما استطعتُه»، قال المحقق. «قلت لها: ما استطعتِه يبدو سيئاً جدّاً!»

أراد أن يعتقل المرأة على الفور، لكن عندما اتصل برئيسه، قال له أن يترك الأمر لوكالة الرعاية الاجتماعية لتجري تحقيقها الخاص.

حمل المحقق الفتاة عبر الممر المظلم، ماراً بشقيقيها، وبوالدتها عند الباب، التي كانت تزعق: «لا تأخذوا طفلتي!» ثم ثبّت الطفلة بحزام مقعد سيارةِ محقِّقة الولاية. المحققة وافقت قائلة: يجب أخذ الفتاة من هنا فوراً.

«اتّصلْ مع مستشفى تامبا العام»، يتذكر المحقّق ما قاله لشريكه. «إذا لم تصل هذه الطفلة إلى المستشفى، فلن تظلّ على قيد الحياة».

***

توضيح للمصطلحات

الصراع، التضارب، النزاع Conflict: الصراع الدرامي هو الصراع الذي ينمو من تفاعل قوى متعارضة (أفكار ومصالح وإرادات) في حبكة، ويمكن القول إن الصراع هو المادة التي تبنى منها الحبكة.

وللصراع أنواعه المختلفة:

فهناك الصراع البدائي الأولي بين الإنسان والعالم الطبيعي. والصراع الاجتماعي بين الإنسان والإنسان، أو صراع الفرد مع المجتمع. والصراع النفسي. وصراع الإنسان مع القدر.

شخصية Character: المعنى الشائع هو مجمل السمات والملامح التي تشكل طبيعة شخص أو كائن حي.

وهي تشير الى الصفات الخلقية والمعايير والمبادئ الأخلاقية، ولها في الأدب معان نوعية أخرى، وعلى الأخص ما يتعلق بالشخص الذي تمثله القصة.

الحبكة Plot: وهي ترتيب الأحداث للوصول إلى تأثير مقصود. والحبكة هي سلسلة من الأفعال التي تُصمَّم بعناية وتتشابك صلاتها وتتقدّم عبر صراع قوي بين الأضداد إلى ذروة وانفراج.

وتختلف الحبكة عن القصة أو عن خط القصة (ترتيب الأحداث كما وقعت).

فإذا قلنا: مات الملك ثم ماتت الملكة، كان ذلك قصة.

وإذا قلنا: مات الملك ثم ماتت الملكة حزناً عليه، كان ذلك حبكة.

التشويق Suspense: حالة من عدم التأكد الذهني والترقب والقلق والاستثارة أو عدم الحسم. والكلمة مستمدة من أصل لاتيني يعني أمراً معلقا؛ ولذلك فقد تُرِك من دون حسم.

في الأدب تشير الكلمة إلى ترقب القارئ لما ستكون عليه نهاية الأحداث في رواية أو قصة أو تمثيلية.

وهي صفة من صفات التوتر الذي يجعل الجمهور مهتماً ومتسائلاً عمّا سيحدث بعد ذلك.

وقد يتباين التشويق ابتداء من تقديم قرينة في الروايات البوليسية ذات القالب الثابت التقليدي، إلى ما استخدمه سوفوكليس في «أوديب ملكاً» (إخفاء معرفة أن أوديب قد قتل والده الفعلي).

حل (قرار) Resolution: الأحداث التي تعقب الذروة في القصة وتشير إلى موضع بداية حل العقدة.

نمو الشخصية Character Development

- ما خلفية الشخصية الرئيسية في القصة؟ وهل تؤثر في قراراتها وأفعالها؟ كيف تصف الشخصية؛ هل يعكس الشكل المضمون؟ ما نقاط قوتها وضعفها؟ هل هي متوازنة أم معقدة؟

• ما الذي يدفعها؟ هل لها أهداف قصيرة/ طويلة الأمد؟ كيف تؤثر دوافعها في تقدُّم القصة؟

• كيف تتطور الشخصية خلال أحداث القصة؟ هل تؤثر الأحداث فيها؟ هل تكافح؟ تنمو؟ تخاطر؟ تتخذ مواقف؟

• ما علاقات الشخصية الرئيسية مع الآخرين في القصة؟ كيف تؤثر هذه العلاقات على الشخصية؟ هل هنالك صراعات داخل هذه العلاقات؟

• هل تتسق لغة الشخصية، ولهجتها، وصوتها، ونبرتها، مع توصيف الشخصية؟

• ما لذي يجعل الشخصية الرئيسية مختلفة أو فريدة؟ هل لها عادات معينة تؤثر في مجرى القصة؟

• ما الذي يجعل القارئ يتعاطف/ يتماهى مع الشخصية أو يرفضها؟

اختر من الأسئلة الزوايا التي تلائم قصتك. الشخصية تؤدي أفعالاً، وتتخذ خيارات فتتكشف للقارئ.

الفكرة / المشكلة التي تطرحها القصة ستساعد على اختيار الأسئلة الصحيحة، وهي أيضاً مفتاح نمو الشخصية.

***

مثلاً، كُتبت قصة «**حياة في اثنتي عشرة دقيقة**» بطريقة مُفعَمَة بالحيوية عن الحياة القصيرة والمأساوية لأحمود ماركيز أربيري؛ الشاب الأسود البالغ من العمر 26 عاماً الذي طُرِدَ، وقُتِلَ في أثناء ممارسته رياضة الجري في حي ذي غالبية بيضاء في ولاية جورجيا.

تقدِّم حبكة القصة تفاصيل غنية عن حياته، وعائلته، وطموحاته. تُؤنسِنُهُ وتقدّمهُ للقارئ شخصاً من لحم ودم؛ شخصية تنمو وتتغير، تقع وتنهض، تفشل هنا وتنجح هناك، ما جعل مقتله ظلماً وفاجعةً لها أثرها المستمر. ويحاول الصحفي ميتشل جاكسون، كاتب القصة، أن يُحدث التغيير من خلالها. «التغيير» هو ما تريد القصة قوله بعد تصاعد الأحداث فيها إلى الذروة بمقتل «مود». ويُسمى في السرد الأدبي «الحل» Resolution؛ أو الأحداث التي تعقب الذروة، وتشير إلى موضع بداية حل العقدة/ المشكلة.

تستكشف حبكة القصة قضايا أوسع؛ قضايا الظلم العرقي، والتحيز، وعدم المساواة في الولايات المتحدة؛ فقد أظهرت أن مقتل أربيري كان نتاج عنصرية منظَّمة.

***

في النثر الأدبي، يوجّه الكاتب نظر القارئ إلى الأشياء الملموسة ليشاهدها بنفسه. فالعيون تتجه إلى بطل القصة؛ محرّك الأحداث وقوتها الدافعة. وفي أثناء مسعاه إلى تحقيق أهداف معينة، تتطور شخصية البطل من خلال الخيارات المختلفة المتاحة أمامه؛ يخاطر فتنفضح دوافعه وأسراره، يتخذ مواقف فتظهر عيوبه، يتغيّر فيتكشَّف الشغف الذي فيه. تتطور الحبكة من خلال المفاجآت والتحولات والانعطافات؛ أي من خلال الأكشن الملموس، خالقة الشدّ والتوتر والتشويق.

في هذا، لا تختلف القصة الصحفية كثيراً عن القصة الأدبية:

القصة الصحفية تستند إلى الوقائع لنقل المعرفة والمعلومات وتقديم الترفيه في موضوعات تجري في العالم الحقيقي.

القصة الأدبية تستند إلى الخيال لنقل رسائل وقيم إنسانية وتقديم الترفيه من خلال سرد مبتكر، وقد تكون لها صلة بالعالم الحقيقي.

لكن كلتيهما تقوم على الشخصيات؛ إنْ ضاعت، ضاع كل شيء.

ما الدور الذي تؤديه الشخصيات؟

فكّر في الروايات التي أعجبتك، هل تتذكّر الشخصيات التي عشت معها الصفحة تلو الأخرى، حتى كنتَ تتمنى ألا تنتهي الرواية أبداً؟ ما الذي تتذكره بوضوح أكبر: الشخصيات أم الحبكة؟

فكّر أيضاً في الأفلام التي شاهدتها وأثّرت فيك، أتتذكر حبكة الفيلم أم الممثلين؟ هنالك كتاب بعنوان: Characters Make Your Story، فالعنوان يقول كل ما تحتاج إلى معرفته. إذا دبّت الحياة في الشخصيات على الصفحة، فإن ما تفعله هذه الشخصيات يصبح القصة.

والحال أن الأدب كان مدخلاً لتيار في الصحافة سُمّي فيما بعد الصحافة الأدبية أو السردية، ابتدأه الصحفي والروائي البريطاني جورج أورويل بمقالة كتبها خلال رحلة استشفاء من مرض السل في المغرب عام 1939 بعنوان «مراكش»، وأُسيل حولها كثير من الحبر. وفي الستينيات وجد هذا التيار

زخماً ليتوج في عام 1973 بكتاب نشره الصحفي الأمريكي توم وولف بعنوان «الصحافة الجديدة»[12]، وهو مجموعة من المقالات المختارة، وكان بمثابة البيان رقم واحد أو مانفيستو الصحافة الأدبية. مشكلة وولف أنه كان يروّج حينئذ لموت الرواية الأدبية القائمة على تخيل الأحداث والشخصيات، ولفكرة أن الصحافة الأدبية ستحل محلها بأحداثها وشخصياتها الحقيقية. لم تمت الرواية، لكن استعارة تقنياتها في الصحافة استمرت.

أدى تطبيق تقنيات السرد في الكتابة الصحفية إلى إنتاج بعض القصص الأكثر إثارة خلال العقود القليلة الماضية. فبدلاً من "الراوي" الغامض mysterious الموثوق authoritative كلّي المعرفة omniscient في صياغة الأخبار، تلجأ الصحافة السردية إلى بناء القصة مشهداً بعد مشهد؛ لأن الصحفي يكون موجوداً -ولو مجازاً- على «الأرض» حيث يدون الملاحظات، ويجري المقابلات والحوارات المعمّقة مع الشخصيات المنخرطة في الحدث المعني. ويُروى الحدث من وجهة نظر الشخص الثالث أو ما يُسمى في اللغة العربية ضمائر الغائب: هو، هي، هم، ما يساعد الكاتب على تقديم شخصيات متعددة ومستويات مختلفة للسرد والحبكة بالطريقة التي تعمل بها الكاميرا في الأفلام من زووم-آوت وزووم-إن.

ولعل أحد الأمثلة الحديثة على استخدام تقنيات السرد في الصحافة، ما نشرته واشنطن بوست[13] عن اللاجئ السوري مازن الحمادة الذي قرر العودة إلى سوريا. فعلى مدار أكثر من 3500 كلمة وفيديوهات وتسجيلات صوتية أُعِدّت خصوصاً لهذه المادة، تتنقل الصحفية ليز سلاي من مشهد إلى مشهد، ومن زووم-آوت إلى زووم-إن، لتضع القارئ أمام الصورة الأكبر لمأساة السوريين،

---

[12] Wolfe, Tom “The New Journalism”, 1973.

[13] Sly, Liz “He told the world about his brutal torture in Syria. Then, mysteriously, he went back”, Washington post, 2021.

راسمةً مصاير أولئك الذين تحولوا إلى بقايا بشر تطاردهم أشباح الانتقام بعد أن أنهكتهم الحرب على مدار 10 سنوات، وأولئك الذين استطاعوا الفكاك من أسر الماضي، وبدؤوا حياة جديدة في أوطان غير وطنهم الأم.

تمسك ليز سلاي، الصحفية البريطانية المتمرسة، بيد القارئ، وترشده خطوة بخطوة، عبر سرد صحفي، ليستكشف بنفسه حقيقة ما خلّفته الحرب في سوريا. ويكفي أن تقرأ الفقرات الأولى لتعرف أنك أمام سرد صحفي رزين:

> بجسده النحيل ووجهه الجزِع ودموعه الغزيرة، أصبح مازن الحمادة رمزاً لمعاناة ضحايا التعذيب السوريين. بعد هربه من سوريا إلى هولندا، سافر كثيراً، وروى للجمهور في جميع أنحاء الولايات المتحدة وأوروبا، قصصاً عن الفظائع التي تعرض لها خلال اعتقاله بسجن في دمشق.
>
> ثم فجأة، وفي خطوة غامضة عصيّة على التفسير، لا بل ربما في خطوة انتحارية، عاد قبل نحو عام إلى سوريا، ليخاطر مرة أخرى بالوقوع في قبضة حكومة وحشية كان قد جاهد لشجبها.
>
> اختفى مازن منذ ذلك الحين، تاركاً وراءه أسرة وأصدقاء هالَهم تفسير الدافع وراء أن يُقْدم رجل مثقل بندبات جروحه الماضية، على العودة إلى أحضان جلّاديه. وما يخشونه هو دخوله مرة أخرى في كابوس نظام السجون في سوريا.

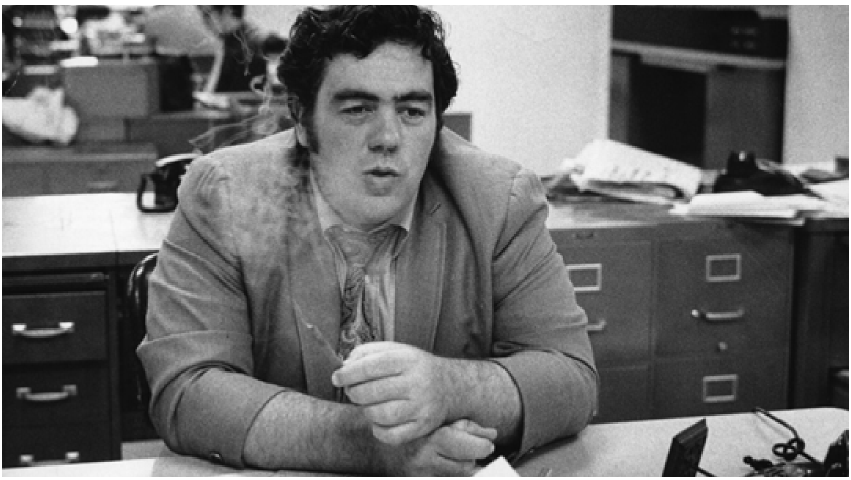
ففي هذه الفقرات الأولى، تُحدِّد سلاي ثلاثة من أهم العناصر التي ترسي قواعد سرد القصة؛ فهي أولاً ترسم نبرة الصوت Tone (نغمته) أو موقف الكاتب من القصة التي يسردها أو جوها العام؛ وهي هنا تهيئ القارئ بأنه سيقرأ (أو إذا شئت: سيسمع) قصة جديرة بالقراءة: تعرض لفظائع في التعذيب، مع ذلك

قرر العودة بملء إرادته لحضن جلاديه. هذا وحده كفيل بجعل أذن القارئ تنتصب لمعرفة المزيد.

ثم تضع المنظور Perspective والصوت Voice (بمعنى مَنْ يرى ومَنْ يتكلم في القصة)؛ فهي لن تسرد القصة من وجهة نظرها الأمر الذي قد يرمي بظلال الشك على دوافعها، بل من وجهة نظر أسرته وأصدقائه الذين هالهم تفسير ما جرى. وفي غضون ذلك، فإنها ستلعب دور الراوي الذي يساعد القارئ على فهم الأحداث الدرامية التي ستتكشف أمامه واستيعابها، لتُبنى في النهاية الصورة الأكبر التي لا يراها عادةً المنخرطون في الحدث.

***

في عام 1963، استطاع الصحفي الأسطورة جيمي بريسلين أن يخلّد ما كتبه عن مقتل جون كينيدي، بشخصية حفّار القبور «كليفتون بولارد» في قصة بعنوان: «إنه لشرف لي»[14]:



جيمي بريسلين

[14] Breslin، Jimmy “It’s An Honor”, New York Herald Tribune, 1963.

كان كليفتون بولارد واثقاً تماماً أنه سيذهب إلى العمل الأحد، فعندما استيقظ في التاسعة صباحاً في شقته المكونة من ثلاث غرف في شارع «كوركورين»، ارتدى أفرول العمل الكاكي قبل التوجه إلى المطبخ لتناول الفطور. زوجته، هيتي، أعدّت له اللحم المقدَّد مع البيض. كان بولارد قد بدأ بتناول طعامه عندما جاءته المكالمة الهاتفية التي كان ينتظرها. كانت من مازو كوالشيك، كبير حفّاري القبور في مقبرة «أرلينغتون» الوطنية، حيث يعمل بولارد لكسب لقمة العيش. سأله كوالشيك: «بولي، هل يمكنك أن تكون هنا بحلول الساعة 11 هذا الصباح؟ أظن أنك تعرف السبب»، بولارد كان يعرف حقّاً. أنهى المكالمة، فرغ من تناول فطوره، وغادر شقته ليقضي يوم الأحد في حفر قبر جون فيتزجيرالد كينيدي.

في الأدب، يبدأ الروائيون العمل عادةً بتخيّل شخصية ما، وكذا في الروايات البوليسية التي تتمحور حول الشخصية، مثل: «شارلوك هولمز». ومع أن روايات المغامرات والجاسوسية والخيال العلمي والروايات الرومانسية الشعبية وأفلام الأكشن تبدأ أولاً بالحبكة، ثم تُسكَّن بالشخصيات، فإنّ هذه الشخصيات تبدو غالباً «مختلَقَة»، ولا تترك أثراً يُذكر.

الكاتب الذي يكون ولاؤه للشخصية تكون قصته أكثر قابلية للبقاء والاستمرار؛ فأحداث القصة لا تؤثر فينا إلا إذا عرفنا الشخصيات المنخرطة فيها. لماذا أصلاً سيهتم أي قارئ بأمر شخصية لا يعرفها؟! نحن نريد دائماً أن تشدّنا الشخصية؛ أن ننغمس بأسرع وقت ممكن في تفاصيل حياتها.

لنأخذ هذا المطلع الذي كتبه الصحفي كيث برادشر، الحائز على جائزة البوليتزر عن قصة نشرها عام 1993 في «نيويورك تايمز»[15]:

هنا على مرج صخري غرب تكساس، وبنهاية طريق غير معبدة على مسافة 10 أميال

[15] Bradsher, Keith “Strategic’ Goats Gobble Up Trade Subsidy”, NYTimes, 1993.

عبر أراض تغطيها نباتات «المَسْكيت» الشوكية، وتنتشر فيها ذئاب «القَيُّوط»، يتجمع المئات من حاملي سلعة استراتيجية في الولايات المتحدة الأمريكية.

إنها الماعز.

«تع، تع، تع، إررررر!» ينادي «بوب ريك»؛ مربّي ماشية، على ماعز «الأنقَرة» الهائمة على وجهها، لتناول وجبة من بذور القطن العالية البروتين، بينما يطارد كلبه تلك الشاردة عن القطيع.

من بين النزاعات جميعها التي يواجهها الرئيس كلينتون مع نهاية الحرب الباردة، ربما لا يوجد نزاع أغرب من محنة مربي الماشية التي تنتج صوفَ «الموهير»؛ السلعة التي عدّها الاتحاد السوفييتي «إستراتيجية» لجيشه.

ففي نهاية الحرب الكورية، أقنع مربّو الماشية الكونغرس بإدراج تجارتهم ضمن برنامج السلع الإستراتيجية بوصفهم منتجين لصوف الماشية. لكن نظراً إلى تراجع استخدام الجيش الأمريكي لشَعْر الماعز «الموهير»، انتهى بهم الأمر إلى إرسال ثلاثة أخماس الإنتاج السنوي المدعوم بحلول عام 1990 إلى الاتحاد السوفييتي من خلال وسطاء يصنعون الأوشحة والقبعات والمعاطف.

مع زوال الاتحاد السوفييتي في العام التالي، انخفضت المبيعات، ما أدّى -في انعكاس غريب لفوائد السلام- إلى زيادة الإعانات الفيدرالية لمالكي هذه القطعان ذات الصوف الدهني بطبيعته.

ورغم أن هذه القصة تندرج ضمن قسم الاقتصاد أو المال والأعمال، فإننا ننغمس مباشرة في تفاصيل حياة «بوب ريك» وقطعان ماعزه، والأرض البور التي تجوبها الذئاب، وكيف أن الحظوظ قد انقلبت بسلعة «صوف الموهير»

التي ينتجونها، حتى باتت حياتهم على المحك.

السرد في الصحافة العربية نادر، وثمة توجه إلى مقاومته، على اعتبار أنه كتابة «حيّة» أكثر مما ينبغي، و«ملونة» غير «نقيّة» لا تصلح لكتابة الخبر.

على العكس من ذلك تماماً، ينبغي على الكتابة، لكي تكون ناجحة، أن تغمر القارئ بكثافة التجربة التي يختبرها في القراءة؛ عاطفيةً كانت أو فكرية أو كليهما، حتى لتبدو «التجربة» أحياناً أكبر من الحياة ذاتها. هذا ما فعله بريسلين في «إنه لشرف لي». الكتابة الباهتة لا تمنح المتعة.

ومهما تكن المعلومات والرؤى التي تحتوي عليها هذه الكتابة الباهتة، فإنها ستكون متاحة فقط لأولئك الذين يتحمّلون مشقة التنقيب عنها في النثر الباهت.

لا سبب يستدعي أن تكون الكتابة غير الأدبية -بما فيها الصحافة- غير ممتعة وغير مثيرة للاهتمام؛ فالمعلومات تفعل فعلها عندما تُصاغ لتلامس مشاعر القارئ. ولا يحتاج الصحفي أن يكون روائيّاً كي يستخدم أدواتٍ للكتابة تجعل القصة الصحفية أكثر إغناءً لتجربة القارئ.

عندما يحشر الصحفي مَنْ وماذا ومتى وأين ولماذا في الفقرة الأولى، فأنّى له أن يلفت انتباه القارئ إلى ما تبقى من القصة؟! الحقائق المجردة لا تكفي في معظم الأحيان لشد القارئ حتى النهاية، بل السياق؛ أي النص بوصفه حاوية المعلومات، هو ما يضيء هذه الحقائق، ويمنحها القوة والمعنى.

مع ذلك ينبغي توخّي الحذر؛ ففي كثير من الأحيان تنتهي الكتابة الصحفية التي تحاول استعارة أدوات الكتابة الأدبية إلى المبالغة في التقليد، في محاولة

لجذب انتباه القارئ إلى مادة باهتة أصلاً. وسنأتي إلى تفصيل ذلك في الفصول القادمة.

***

التأثير الدرامي

- هل تبدأ القصة بالحدث الأكثر درامية؟ وفي لحظة أكشن؟

- هل الشخصية الرئيسية هي التي تسرد القصة (أو ما يسمى وجهة النظر أو نقطة استشراف الأشياء) أم الراوي/الكاتب؟ هل الشخصية مضطرة للتغيير؟

- هل خلفية القصة Settings أو محيطها تخلق أجواء درامية؟ شعوراً قويّاً بالزمن؟ بالمكان؟ تعكس الشخصية؟ تعزز الحبكة والتيمة؟

- هل أدوات القصة (الانتكاس الدرامي Dramatic Reversal، والإلماع إلى قرب حدوث أمر ما Foreshadowing، والفلاش باك... إلخ) تزيد الشدّ والتوتر Tension في القصة؟ وتدفعهما إلى الأمام؟

- ما العناصر، والشخصيات، والمشاهد، والحوارات التي يمكن حذفها لإضافة الزخم Momentum إلى القصة؟

- هل الشخصية الرئيسية للقصة والشخصية النقيضة متساويتان؟ على حافة الأزمة؟ تتصارعان؟

لا صراع، لا تغيير، لا قصة!

هل بدأت بأكثر الأحداث درامية؟ هل الشخصية الأكثر تأثيراً هي التي تروي القصة؟ هل تستغل العواطف القوية؟ هل يتصاعد الصراع؟

***

الاستمرارية، المصداقية، الاتساق، السببية

Continuity, Credibility, Consistency, Causality

- هل تغيرت وجهة النظر أو نقطة استشراف الأشياء Point of View؟ أم سقطت في مكان ما؟ أم أصبحت ضعيفة؟
- هل الشخصيات وما تقدّمه من أكشن واقعية وقابلة للتصديق؟
- هل النبرة Tone والستايل والصوت السردي Narrative Voice مناسبة للقارئ المقصود؟
- هل التركيبة/ الحبكة جديرة بالتصديق؟ التسلسل الزمني؟ التشويق؟
- هل قلتَ ما أردت قوله على نحو مثير للاهتمام؟
- هل كلّ عناصر القصة والشخصيات تتسم بالاستمرارية، والمصداقية، والاتساق، والسببية؟

توضيح للمصطلحات

الانتكاس الدرامي Dramatic Reversal: انقلاب أو تغيير مفاجئ وغير متوقع في اتجاه القصة أو نتيجتها. وينطوي على تحول كبير في السرد.

الإلماع في السرد Foreshadowing: إلماع، أو تلميح لأحداث، أو تطورات، أو نتائج قادمة داخل القصة. الإلماع يخلق شعوراً بالترقب، ويمهد للتطورات القادمة في القصة، أو يكشف عن شخصيات جديدة أو أحداث مهمة.

الاستمرارية Continuity: تعني التدفق السلس للمعلومات وعناصر السرد في النص، وهي التي تخلق تجربة قراءة موحّدة ومتماسكة للقرّاء.

المصداقية Credibility: ترتبط بمدى قناعة القارئ بدقة المعلومات المقدمة، واستنادها إلى مصادر يمكن الوثوق بها.

الاتساق Consistency: التوازن والاستقرار في الأسلوب والبناء واللغة والتنسيق والمفاهيم والمعلومات عبر النص بأكمله، ما يعني تجانس النص وتدفقه بسلاسة وتناغم.

السببية Causality: العلاقات بين الأسباب والنتائج داخل سياق النص. أفعال أو أحداث أو ظروف ما تؤدي إلى نتائج أو عواقب معينة.

***

لننظر إلى ما كتبه إيلي ساسلو، وهو أحد أفضل كتّاب الفيتشر في جيله. فاز بجائزة «بوليتزر»، وهو في الـ 32 من عمره، ثم فاز بها مجدداً في الـ 41 عام 2023 عن قصّته «غضب وحزن في الحافلة رقم 15»؛ المسلمة الأمريكية من أصل تركي سونا كاراباي؛ البطلة المغمورة التي تكسب رزقها في ظروف عمل صعبة يوميّاً إبّان جائحة كورونا في أمريكا.

يستخدم ساسلو أداة تقليدية في السرد الصحفي تسمى (ride-along المرافقة)، وذلك لاختبار التجارب اليومية التي تمر بها الشخصية في القصة؛ مثل قضاء يوم أو ليلة داخل سيارة الشرطة، أو سيارة الإسعاف، أو شاحنة النفايات، أو في حالتنا هذه، حافلة المدينة. يُضاف إلى ذلك، أداة أخرى fly on the wall (وتعني حرفيّاً الذبابة على الحائط) وتُترجم عربيّاً بـ: عدسة الكاميرا؛ إذ يتحوّل المراسل الصحفي إلى مجرد «عدسة كاميرا» لا يُلحَظ وجوده، ولا أثر له في تطور الأحداث، مثل الذبابة على الحائط التي تشاهد كل شيء دون أن يلحَظها أحد.

إيلي ساسلو يدرك الفرق بين كتابة تقرير وكتابة قصة. فـ «مَنْ؟» تصبح الشخصية الرئيسية في القصة، وهي السائقة التي تضع اللمسات الأخيرة على مكياجها، وتبدأ بتلاوة دعاء صباحي. و«ماذا؟» تصبح ما يحدث خلال المشاهد والمحطات المختلفة التي تمر بها البطلة. و«متى؟» تصبح الترتيب الزمني للأحداث. أيضاً الأشخاص يتحدثون، لكن ليس بصيغة اقتباسات، بل الحوار ذاته يتحول إلى أكشن يقود القصة. ففي بضع فقرات سريعة، ننغمس نحن القرّاء في عالم سائقة الحافلة.



غضب وحزن في الحافلة رقم 15

دنفر – وضعت سونا كارابای [المسلمة التركية الأصل] اللمسات الأخيرة على مكياج عينيها، وهي تنظر في المرآة الخلفية، ثم استندت إلى عجلة القيادة لتتلو الدعاء الصباحي. «اللهم ارزقني الصبر» قالت، «اللهم اجعلني رحيمة طيبة الأَثر» سارت داخل الحافلة لتلقي النظرة الأخيرة قبل الانطلاق: الأرضية مُسِحَتْ، المقاعد نظيفة، المساند والمَسّاكات معقمة، خزان الوقود ممتلئ بما يكفي لمناوبة عمل تستغرق 10 ساعات على أكثر طريق مزدحم في المدينة. قادت الحافلة إلى المحطة الأولى، انتظرت هناك حتى الساعة 5:32 صباحاً بالضبط، ثم فتحت الأبواب.

«صباح الخير!» قالت، وهي تحيّي أول راكب لليوم؛ رجل حافي القدمين يحمل بطانية ووسادة. أدخل 29 سنتاً في آلة التذاكر مقابل تذكرة رحلة تبلغ تكلفتها 3 دولارات. «هذا كل ما لدي،» قال. أومأت سونا له ليصعد إلى الحافلة.

«جمعة مباركة!» قالت للناس الذي صعدوا إلى الحافلة تالياً، منهم اثنان يحملان ثلاثة أكياس قمامة بلاستيكية، وكلب كبير فُكّ من مقوده. «كلب خدمة مدرَّب» قال أحدهما. ثم بحث في جيبه، وأخرج تذكرة حافلة بينما طال الكلب إلى التابلو وأمسك بعلبة كلينكس، وبدأ يمزق المناديل على الأرض.

«كلب خدمة مدرَّب؟» سألت سونا. «هل أنت متيقن من ذلك؟».

«ألم أقل لك ذلك تواً؟» قال الراكب. «اهتمّي بشؤونك وقودِي الحافلة اللعينة».

أدارت وجهها نحو الزجاج الأمامي للحافلة، واتجهت إلى «شارع كولفاكس»؛ طريق بأربعة مسارات يمتد مسافة 48 كيلومتراً، مارّاً بمبنى الكابيتول، عبر وسط المدينة، باتجاه جبال الروكي. بعمر الخامسة والأربعين، قادت الحافلة في الطريق ذاته لما يقرب من عشر سنوات، حتى باتت مظهراً ثابتاً من خط الحافلات رقم 15 في «دنفر»، لدرجة أن صورتها أُلصقت إعلاناً على جوانب عدة حافلات؛ وجه ضخمٌ ومبتسمٌ لمدينة لم تعد سونا تعرفها بعد جائحة كوفيد-19. فمدينة «دنفر» التي تختبرها يوميّاً على الحافلة، تحوّلت بفعل موجة جديدة من الأوبئة التي تجتاح المدن الكبرى في كلّ أنحاء البلاد. ارتفعت نسبة التشرّد في دنفر بنسبة تصل إلى 50% منذ بداية الجائحة. الجرائم العنيفة زادت بنسبة 17%، وارتفعت جرائم القتل بنسبة 47%، وتضاعفت تقريباً جرائم السرقات، وحالات ضبط «الفينتانيل» و«الميثامفيتامين» وصلت إلى أربعة أضعاف خلال السنة الماضية.

كانت تُوقِف الحافلة كل بضعة شوارع لتحمل مزيداً من الركاب أمام الفنادق ذات الإقامة الطويلة والمطاعم ذات التكلفة المنخفضة، محوّلة نظرها بين الطريق الممتد أمامها والمرآة الخلفية التي تُظْهِر الـ 70 مقعداً في الخلف. خلال السنتين الأخيرتين، تعرّض سائقو الحافلات في منطقة دنفر لأكثر من 145 حادثة اعتداء ارتكبها الركاب. بُصِقَ على سونا، وضُرِبت بصندوق الأدوات، وهُدِّدت بسكين، ودُفِعت من الخلف

في أثناء قيادة الحافلة، ولُوحِقت حتى في دورات المياه خلال استراحتها. تحطم الزجاج الأمامي للحافلة بفعل رمي الأحجار أو القنانيّ ثلاث مرات. بعد آخر حادثة، كتبت للمشرف عليها: «باتت هذه الوظيفة مثل كرة ضغط آدمية». كل يوم، تمتص سونا معاناة ركابها وإحباطاتهم على مدار ست رحلات على طول طريق «كولفاكس» ذهاباً وإياباً، لدرجة أنها، بنهاية مناوبة العمل، تستطيع أن ترى بجلاء آثار ضغط أصابعها على مقود الحافلة.

الآن، توقفت ليصعد أربعة عمال بناء أمام المطعم الصيني «سنرايز - 1.89 دولاراً للمغرفة الواحدة». ثم توقفت قرب مدرسة ثانوية لتصعد مراهقة، وكانت لا تزال تدخن عندما صعدت إلى الحافلة.

«عفواً. لا يمكنك التدخين هنا،» قالت سونا.

«إنها مجرد مَرْهوانة».

«ليس هنا» قالت سونا. رمت الفتاة السيجارة على الرصيف، وخبطت بقبضتها على مقاعد الصف الأول، لكن سونا تجاهلتها. استمرت في القيادة حتى امتلأت الحافلة بالركاب ثم بدأت تفرغ بعد المرور بوسط المدينة. «المحطة الأخيرة» أعلنت سونا ذلك بينما كانت الساعة تشير إلى السابعة صباحاً إلا بضع دقائق. لديها استراحة لست دقائق قبل أن تبدأ رحلة الإياب على طول طريق «كولفاكس»، لكن عندما نظرت في المرآة الخلفية، كان لا يزال هناك سبعة أشخاص نائمين داخل الحافلة. في الآونة الأخيرة، ربع ركابها تقريباً كانوا بلا مأوى. الحافلة كانت وجهتهم، لذلك يبقون في الحافلة إلى أن يجبرهم أحدٌ ما على النزول. “أنا آسفة. يجب على الكل النزول» قالت سونا ذلك مرة أخرى بصوت أعلى، نزل الجميع ما عدا راكباً واحداً بدا منهاراً على مقعدين في الصف الثاني. نهضت سونا للتحقق من حالته.

«سيدي؟» قالت وهي تلكز كتفه. كان هناك جرح مفتوح على كاحله، وكانت ساقه ترتجف. «سيدي، هل أنت على ما يرام؟».

فتح عينيه. سعل، ثم بصق على الأرضية، ونظر حوله في الحافلة الفارغة. «هل وصلنا إلى تولسا؟» سأل.

«لا، هذه دنفر. هذا خط الحافلة 15».

تعثر الراكب، وهو يقف على قدميه. «هل ترغب أن أطلب لك سيارة إسعاف؟» سألت سونا، لكنه هزّ برأسه، وبدأ يعرج نحو الباب.

«حسناً. أتمنى لك يوماً سعيداً»، قالت سونا. أشار الراكب بإصبعه الوسطى لها، ونزل من الحافلة.

***

السرد في الصحافة، لا يقتصر على كتابة «الفيتشرات» وحدها، وليس بالضرورة أن يبدأ دائماً بالحدث الأكثر درامية، أو «قلب الأحداث»، أو الأكشن، كما مرّ سابقاً في النصيحة الثانية.

انظر إلى التحقيق الشارح[16] الذي كتبَتْه الصحفية كايتلين ديكرسون لـ «ذا أتلانتيك»، وفازت بجائزة «بوليتزر» لعام 2023 عن فئة الصحافة الشارحة. فالمواد المطوّلة، ومادة ديكرسون تزيد عن 30 ألف كلمة، غالباً لا تبدأ بمطلع قصير، بل بمقدمة. الهدف منها ليس جذب انتباه القارئ، بل الإمساك بقِيادِه وتيسير الطريق أمامه لقراءة شيء قد لا يكون ميّالاً إلى قراءته.

[16] Dickerson, Caitlin “We need to take away children”, The Atlantic, 2022.

معلومات جانبية

هذا لا يعني بأي حال أن القصة الطويلة لا يمكنها أن تبدأ بمطلع قصير. ف «موبي ديك»، الرواية الأمريكية الشهيرة، تبدأ بهذا المطلع البالغ القِصَر: «ليكن اسمي إسماعيل.» (أو: أُدْعُوني إسماعيل. أو: نادِني إسماعيل):

ليكن اسمي اسماعيل. كنتُ قبل بضع سنوات -لا يهم عددها على وجه الدقة- بلا نقود في جِزْداني أو بالكاد، ولم يعد على البَرِّ شيء يبعث المتعة في نفسي، خطر لي أنني قد أقضي بعض الوقت مبحراً وأرى الجزء المائي من العالم.

تلجأ ديكرسون إلى أداة أتقنها الصحفي جيم دواير، وساعدته على تغطية الأحداث الكبرى؛ مثل هجمات 11 سبتمبر. كان يسميها: «The bigger, the smaller»؛ أي كلما كبر الحدث كان الأفضل للصحفي أن يعمل «زووم إن» ويركز على العالم الأصغر لفهم العالم الأكبر.

يتناول تحقيق ديكرسون سياسة فصل الأطفال المهاجرين غير الشرعيين عن آبائهم عند الحدود الجنوبية في أمريكا، وتبدأ مادتها بـ«زووم إن» على طفل صغير فُصِل عن والده. ومرّة أخرى -كما في قصة «سونا كاراباي» - فإن الحوار، وليس الاقتباسات، هو الذي يقود العجلة، ويدفعها إلى الأمام، ويجعلنا نتساءل: كيف حدث هذا؟ ماذا سيحدث لهذا الطفل؟ هل سيُلَمّ شمل الأب والابن؟... إلخ

«علينا فصل الأطفال عن الآباء»

بصفتها معالجة للأطفال الذين يخضع أمر متابعة ملفّاتهم لنظام الهجرة الأمريكي، لدى سينثيا كينتانا روتين تتَّبعه كلما قابلت مراجعاً جديداً بمكتبها في «غراند رابيدز» بميشيغان؛ تتصل بالوالدين أو بالأقرباء لإبلاغهم أن الطفل بخير وفي أيادٍ أمينة، وتُعرِّفهم بكيفية الاتصال للاطمئنان على مدار الـ 24 ساعة.

تتخذ هذا الإجراء عادة في الساعات الأولى من وصول الطفل. معظمهم مراهقون حفظوا أو كتبوا أرقام هواتف أقاربهم في دفاتر يحملونها معهم عبر الحدود. بحلول وقت المكالمة الابتدائية، تكون العائلات في غاية القلق، ينتظرون بلهفة معرفة الأخبار بعد أن أرسلوا -في خطوة يأس- أطفالهم إلى بلد آخر وحدهم سعياً للسلامة وأملاً بمستقبل ما.

ولكن في صيف 2017، واجهت كينتانا حالة غريبة مثيرة للفضول. صبي غواتيمالي بعمر 3 سنوات بابتسامة بارزة وشعر أسود قصير من الجوانب، جلس إلى مكتبها. كان أصغر من أن يستطيع إجراء الرحلة بمفرده. لم تكن معه أرقام هواتف، وعندما سألته أين كانت وجهته أو مَنْ كان برفقته، نظر الصبي إليها بِانشِداه. قلَّبت كينتانا ملفه بحثاً عن معلومات إضافية، لكنها لم تجد شيئاً. طلبت مساعدة ضابط الهجرة والجمارك، الذي عاد بعد عدة أيام مع شيء غير عادي: معلومات تشير إلى أن والد الصبي كان في سجن اتحادي.

في الجلسة التالية، كان الصبي يَتَلَوَّى في كرسيه بينما كانت كينتانا تتصل بمركز الاحتجاز، لتضع والده على خط الاتصال. في البداية كان الأب هادئاً، كما قالت. «أخيراً قلنا له: ابنك هنا. يمكنه سماعك. يمكنك التحدث الآن. كان صوته متهدّجاً، لم يستطع التحدّث».

بكى الصبي طالباً والده. فجأة، بدأ كلاهما بالصراخ والبكاء بأصوات عالية لدرجة أن زملاء كينتانا هرعوا إلى مكتبها.

أخيراً، هدأ الرجل بما يكفي للتحدث مباشرة مع كينتانا. قال: «أنا آسف جدّاً، من أنت؟ أين يوجد طفلي؟ جاؤوا في منتصف الليل، وأخذوه»، قال. «ماذا سأقول لأمه؟».

يكتب الصحفي لينقل معلومات عن أمر ما إلى القارئ (ويسمى: تقريراً)، أو لينقل القارئ ليعايش ذلك الأمر، ويختبره بنفسه (وتُسمّى: قصة).

لكي يكتب الصحفي القصة، عليه أن ينتبه إلى العالم من حوله: ما الذي يوجد في المشهد؟ ماذا ينقصه؟ وما الذي ينبغي أن يكون عليه؟ ما الذي يجري؟ وما معناه؟

عليه أن يهوى المفاجآت، وأن تكمن سعادته في أن يعثر على ما لا يتوقعه.

عندما يبدأ الصحفي البحث في قصة ما، تكون لديه فكرة عما يبحث عنه، وتكون لديه بعض التوقعات. لكنه أيضاً يؤمن بالمفاجآت، ويؤمن بأن الوقائع قد تخون حدسه، وبأن ما قد يقوله الشخص ربما سيسير عكس ما كان يتوقعه، وبأن «غير المتوقَّع» له طاقة على الكشف.

لدى استكشاف العالم لكتابة قصة، يبحث الصحفي عمّا هو غير موجود بقدر بحثه عمّا هو موجود، عليه أن يسمع ما لا يقال بقدر سماعه ما يقال.

تتطلّب القصة أن يستخدم الصحفي كلّ حاسة من حواسه، لا بل أن يطوّر حواسّ لم تكن لديه. ويأتي كل ذلك من خلال الممارسة، وهو ليس ضرباً من السحر.

***

حواسّ الصحفي العشرة

ويتحدث عنها الصحفي والكاتب والمعلم دونالد موري في كتابه: Writing to Deadline. ابدأ باستخدام كل حاسة على انفراد، وابدأ بالأقوى لديك.

البصر

هل تنظر بطرف عينيك لتستوعب ما يجري حولك وما لا يجري؟ وكيف يجري ذلك؟ الفعل والاستجابة؟ الإيماءات والتعبيرات؟ كيف يتحدث الناس؟ ما الذي يجري علناً وما الذي يكشفه؟ ما الذي يجري خفاء وما الذي يكشفه؟

الشم

إحدى الحواس التي نعتمد عليها أحياناً أكثر من غيرها، مع ذلك نادراً ما نتحدث عنها أو نذكرها في الكتابة الصحفية. هذه الحاسّة يمكنها أن تكون ذات انطباع قوي لدى استخدامها مثلاً لالتقاط رائحة الخبز الطازج قبل أن نجد المخبز، أو رائحة ذاك المشرّد الذي يحلم يوميّاً بترف الاستحمام، أو حتى رائحة الخوف.

التذوق

إذا تمكنت من جعل القارئ يرى ويشم، فإن التذوق أيضاً سيجعل القارئ يفهم القصة ويختبر التجربة بشكل أعمق، والعوالم التي تتحدث عنها ستنبض بالحياة.

انظر ما كتبته الصحفية الفلسطينية ريم قسيس لـ «نيويورك تايمز»[17] عن «النَّفَس في الأكل» عند العرب. ورغم أنها لا تتحدث عند التذوق مباشرة، فإنّ اللعاب يكاد يسيل بسبب وصفها لإعداد الطبق:

كلمة «النَّفَس» تنطوي على تلك الحميمية التي تمتد إلى ما وراء السمات المادية المحسوسة في الطبق؛ فهي تتعلق بالشخص الذي يعد الطبخ بقدر ما تتعلق بما «ينفخه من روح» في الطعام. إنها الوقت والجهد المبذولان في اختيار المكونات وإعدادها؛ تلك الرقصة الصبورة مع التوابل ذهاباً وإياباً إلى أن تصل كل نكهة إلى حد الكمال؛ ذاك السخاء في مدّ السُّفْرة والحفاوة بالضيوف. وقبل كل شيء، إنه عشق للطبخ وشهوة إطعام الآخرين.

السمع

نحن البشر مستمعون سيئون نسمع ما نتوقع سماعه، ولكن الصحفي الجيد يدرب نفسه على الاستماع. تسجيل الملاحظات في أثناء الحديث قد يساعدك على الاستماع الجيد؛ وهذا يساعد على طرح أسئلة جيدة.

وبدلاً من أن تضع المتحدِّث معك في أجواء استجواب غير مريحة، دردش معه ودِّياً. لفعل ذلك، عليك أن تبدو مسترخياً، وأن تستمع، وتومئ برأسك، وتستجيب بلغة جسدك لما يقوله.

يتطلب الإصغاء قدراً كبيراً من الطاقة للانتباه والاستماع الجيدين. عليك أن تستمع لما يقال وكيف يقال. قد تحمل نغمة الصوت، والوقفات، والتعبيرات، والإيماءات، معنى مختلفاً عن المعنى الذي تحمله الكلمات وحدها. استمع إلى

[17] Kassis, Reem "Do You Have Nafas, the Elusive Gift That Makes Food Taste Better?" NYTimes, 2021.

سياق ما يقال وما لا يُقال أيضاً. استمع إلى الأصوات الأخرى التي قد تكشف عن المكان المحيط.

اللمس

حاسّة نادراً ما يستخدمها الصحفي. بوصفي قارئاً، أودّ معرفة كيف يكون الإحساس في الملعب ذي العشب الطبيعي مقارنة بالاصطناعي. أود من الصحفي الرياضي أن يمسك بيدي وقدمي ويضعهما على أرضية الملعب أو المدرجات. أود أن أعرف ما يحسّ به الجراح وهو يبضع بطن مريضه، أين يرتكز توازن المِشرط: يده؟ معصمه؟ ربما كتفه؟ لعلّه ظهره؟ أود معرفة ثقل ذاك المسدس الذي أردى قتيلاً أمس، وأريد أن أعرف كيف يستطيع الشرطي الركض بكامل معداته على جسده؛ كيف يحس بكل ذلك؟

أودّ بوصفي قارئاً أن أمرّر يدي تماماً على المكان ذاته، التراب ذاته، الذي مرّغت فيه يديها تلك الأم التي دفنت ابنها للتو. وأود أن أشعر بالأوتار، وهي تحتَكّ بأصابع عازف البزق أو العود. أريد، أريد، أريد.

التغيير

يجب أن تكون على دراية بالتغييرات. الحق أن معظم القصص الصحفية هي أولاً وأخيراً سِجِلٌّ للتغييرات؛ فالصحافة تدوين للتاريخ في لحظة وقوعه. انظر إلى مجتمعاتنا، ستجد أن العلاقات الاجتماعية تغيرت، النظرة إلى العالم تغيرت، حتى المناخ تغير. فأينما نظرت، ستجد ذاكرة الماضي وظلال المستقبل. مهمة الصحفي هي أن يلتقط إشارات التغيير القادم؛ تلك التلميحات لما سيكون عليه ما هو موجود الآن.

السياق

يفشل الصحفي أيضاً عندما لا يضع التفاصيل المحددة في سياقاتها؛ فالأحداث لا تقع بمعزل عن بعضها، ولكل حدث أسبابه وتداعياته. الصحفيون هم مؤرِّخو اللحظة؛ ينبغي أن يضعوا حدثَ اليوم في سياق الماضي والمستقبل. تكتسب التفاصيل حقيقتها وأهميتها عندما توضع في سياقها الصحيح.

الصراع

نحن نعيش في عالم القوى فيه دائماً على مسارات التصادم. من مهام الصحفي تغطية التصادمات قبل وقوعها، وعند حدوثها، وبعد انتهائها. يحتاج الصحفي إلى تطوير حس الصراع؛ عندما تفضي مصالح مجموعة ما إلى تصادم مع مصالح مجموعة أخرى.

التأثير

أحد الإخفاقات التي قد تعترض الصحفي الفشلُ في الإحساس بتأثير الأخبار في حياة الناس؛ فتغيير بسيط في خط الحافلات، بسبب التصليحات، قد يؤثر في حياة مئات المسنين. وانقطاع الكهرباء عنهم في الصيف الحار، قد يودي بحياتهم. ربما تغيير بسيط في أسعار السلع قد يدفع الأسر إلى الاقتصاد في وجباتها.

الذات

يتعلم الصحفيون أن يكونوا موضوعيين، وهذا أمر جيد؛ لأنه يمنعهم من اختلاق الحقائق. إنّهم يحتاجون إلى نقل المعلومات بدقة، وتوثيق ما يقولونه

بالأدلة، ولكن كثيراً منهم ينأون بأنفسهم عن تجاربهم، ويتنكرون لردود فعلهم على الأشخاص والأحداث التي يغطّونها، رغم أنهم قد يكونون جزءاً من الحدث. استفِدْ من تجربتك بوصفك واحداً من الجمهور المتأثر بالحدث؛ لأن ذلك سيساعد القارئ على فهم مادتك على نحو أفضل.

***

إضافة إلى تمرين حواسّك، تحتاج إلى تعلّم:

أسئلة القارئ الخمسة

سواء أكنت تكتب قصة سريعة لنشرها اليوم، أو قصة طويلة تستغرق أربعة أسابيع، أو كتاباً قد يأخذ سنتين أو أكثر، ستجد دائماً أن ثمّة خمسة أسئلة رئيسية يهتم بها القارئ. قد تزيد هذه الأسئلة قليلاً، وقد تنقص، وهي غالباً ليست الأسئلة التي تطرحها بذهنك وتظن أنها مهمّة لقصتك. الأسئلة الخمسة هي التي سيسأل عنها القارئ لو كان في مكانك. إذا لم تُجب عنها، سيشعر بالإحباط.

في أغلب الأحيان، الأسئلة الخمسة واضحة رغم أنها تختلف من قصة إلى قصة. أسهل طريقة لمعرفتها هي أن تضع نفسك مكان القارئ. وثمة كتاب عن الأسلوب بعنوان: The Reader Over Your Shoulder من تأليف الشاعر والروائي روبرت غريفس ومساعده آلان هوج؛ أي كيف تكتب، وأنت تنظر بطرف عينك من فوق كتفك إلى القارئ المفترض الذي يقف بجانبك، يتحدث معك وتتحدث معه كما في أي جلسة واقعية.

مع الوقت والممارسة، لن تستغرق معرفة هذه الأسئلة الخمسة أكثر من دقائق

معدودة. واحرص أن تطرحها على المصادر جميعها في قصتك؛ فالاختلاف في الإجابات قد يكون هو القصة، أو قد يقودك إلى القصة.

مثلاً، في قصة عن مشروع لتوسيع حديقة عامة في المدينة، يمكن أن تكون الأسئلة الخمسة كما يلي:

1. ما التكلفة؟

2. هل ستُقتطع من ميزانية بلدية المدينة؟

3. هل ستأتي على حساب خدمات أخرى يحتاجها الأهالي أكثر؟

4. لماذا التوسعة؟

5. هل يمكن الاستغناء عنها بمشروع أفضل؟

الأسئلة الخمسة فعّالة أيضاً لدى تناول قصة معقدة. حاول أن ترتب الإجابات عن الأسئلة بالتسلسل الذي سيسأل به القارئ المفترض الذي يقف بجانبك.

هذا لا يعني بأي حال أن يحصر الصحفي بحثه ضمن الأسئلة الخمسة، ويغلق بابه أمام المفاجأة، كما ذكرنا آنفاً.

***

وطرح الأسئلة يتطّلب تعلُّم:

المقابلات

لن تصادف «المفاجآت» إلا إذا كان لديك أصلاً «توقعات». ولبناء التوقعات تحتاج إلى بعض التحضير. حضّر قائمة بالأسئلة التي تودّ طرحها على مصدرك أو الشخص الذي تجري معه المقابلة. هذا سيضمن أنك لن تنسى شيئاً، وسيمنحك الثقة في أثناء الحديث في المقابلة.

لا ينبغي أن تنخرط في المقابلة فوراً وتقرأ الأسئلة مباشرة من الورقة بين يديك. ابدأ أولاً بكسر الجليد مع محدِّثك، اشرح ما تنوي فعله، وما إذا كان لديه أسئلة لك. دعه يسترسل ويبدأ الحديث من النقطة التي تريحه، ثم دع فضولك يقدك. عد إلى قائمتك لتتأكد من أنك سألت كل الأسئلة التي أردت طرحها، وأشرع أبوابك لما هو غير متوقَّع.

وإليك 30 سؤالاً عامّاً قد تبدو بسيطة وسطحية، لكنها تساعد للتعرف إلى الشخصية، وقد تستفيد منها. تحتفظ الصحفية لين ديغريغوري بهذه القائمة[18] دائماً في حقيبتها:

أسئلة تساعد على فهم أفضل للشخصية

1. لكل إنسان قصة، فما قصة حياتك؟

2. ما أقدم ذكرى لا تزال تحفظها في ذاكرتك؟

[18] DeGregory, Lane “The Girl in the Window” and Other True Tales”, University of Chicago Press, 2023.

3. كيف تصف عائلتك؟ بيتك؟ ما ترتيبك بين أفراد أسرتك؟ وأين تضع نفسك ضمن ديناميكية العلاقات داخل أسرتك (كيف ينظر إليك أفراد أسرتك)؟ إن كان لديك حيوان أليف؛ ما اسمه؟ صِفْهُ. كيف تتعامل معه؟

4. طقوس العائلة، عاداتها وتقاليدها؛ أيها تحب وأيها تكره؟

5. في الصغر (أو الصبا) ماذا كنت تود أن تصبح عندما تكبر (أو ما كان حلمك)؟ هل كنت دائماً ترى نفسك متزوجاً أم أعزب؟ هل كنت تتخيل أن يكون لديك أطفال أم لا؟

6. كيف كانت شخصيتك في الطفولة؟ هل كان أقرانك يتوددون إليك؟ كيف كانت علاقاتك في المدرسة؟ ما أبرز الأنشطة التي كنت تمارسها؟

7. مَنْ هو (هم) مثلك الأعلى (أبطالك)؟ ولماذا؟ ومن هم الآن؟

8. كيف كانت أول تجربة لك مع الموت (قد يكون موت شخص عزيز، أو أحد أفراد الأسرة، أو هو نفسه مرّ بالتجربة في حادث أو مرض)؟

9. كيف التقيت بزوجتك/ بزوجك؟ أو كيف بدأت علاقتك مع أفضل صديق لك؟

10. ما أصعب قرار اتخذته في حياتك؟ كيف كان ذلك؟

11. بماذا تحلم الآن؟

12. مَنْ هو الشخص الذي تظن بأنه يعرفك حقّاً؟ بمن تثق؟

13. هل أنت من المؤمنين بالخالق؟ هل تذهب إلى المسجد/ الكنيسة؟ ما أكثر دعاء تردده في صلاتك؟

14. هل تنشط في المجال السياسي؟ إلى أي حد؟ ولماذا؟

أسئلة تساعد في تكوين نظرة أعمق عن الشخصية

15. بماذا تحتفظ دائماً في محفظتك، أو حقيبتك، أو سيارتك، أو الثلاجة؟

16. ما أكثر شيء يسبب لك القلق على المستوى الشخصي؟ وعلى مستوى العائلة؟ وعلى مستوى مدينتك أو بلدك أو العالم؟

17. ما أكثر شيء تتمناه في الحياة؟

18. ما الذي تريد أن تفهمه بشكل أفضل؟ ما الأسئلة التي لا تزال تطرحها على نفسك وتبحث عن إجابات لها؟

19. ما الشيء الذي لا تزال تندم عليه؟ ولماذا؟

20. إذا كان لديك خيار أن تبدأ الحياة من جديد، كيف تتخيل أن تكون هذه الحياة الجديدة؟ هل ترغب في تغيير حياتك الحالية؟

21. إذا كنت ستختار كلمة واحدة فقط لتصف شخصيتك، فما هي؟

22. هل يسيء الناس فهمك؟ بماذا يسيئون فهمك؟ أو ما الذي يفترضونه عنك؟

23. ما الشيء الذي لا يعرفه الناس عنك؟

24. ما أكثر شيء يزعجك في نفسك؟ وفي الآخرين؟

25. هل ترغب في أن يصبح أطفالك مثلك عندما يكبرون؟ لماذا؟ أو لم لا؟

26. ما الأمر الذي يشعرك بالفخر تجاه نفسك؟

27. باعتقادك، ماذا يحدث لنا بعد الموت؟

28. لماذا أنت هنا، على هذه الأرض، في هذا الوقت؟

29. مَنْ سيتأثر أكثر برحيلك؟

30. كلنا سنرحل يوماً عن هذه الحياة، ما الذي تأمل أن يُذكر عنك بعد رحيلك؟

***

والمقابلات، تتطلّب تعلُّم:

تدوين الملاحظات

كتابة قصة محورها السرد تختلف عن كتابة تقرير محوره نقل معلومات. في القصة -إضافة إلى المعلومات وخلفياتها وسياقاتها- تحتاج إلى مَشاهد، إلى مكان للأحداث وزمان، تحتاج إلى تفاصيل محددة، ورؤية الصورة الأكبر.

وفيما يلي تشرح ديغريغوري كيف تدوّن ملاحظاتها. ديغريغوري هذه، تُعد جيمي بريسلين وقتنا الحالي، يمكنها أن تكتب عن أي شيء، وستأسرك بقصصها.

لتدوين ملاحظاتك، خصّص لكل مشهد صفحة.

في **الزاوية اليمنى العليا**، سجِّل التاريخ والوقت.

في **الهامش العلوي**، اكتب ما تستشعره بحواسك: البصر، الشم، المذاق، اللمس.

في **الهامش الأيمن**، ضع سهماً عندما يخبرك شخصٌ ما بشيءٍ، وترغب بالعودة وطرح أسئلة تتعلق بذلك الشيء.

بهذه الطريقة لن تقاطع تسلسل حديثه وأفكاره؛ ففي نهاية اللقاء يمكنك العودة إلى تلك الأسهم لتسأله عنها.

أسفل الصفحة رقّم المشهد كي يسهل العودة إليه.

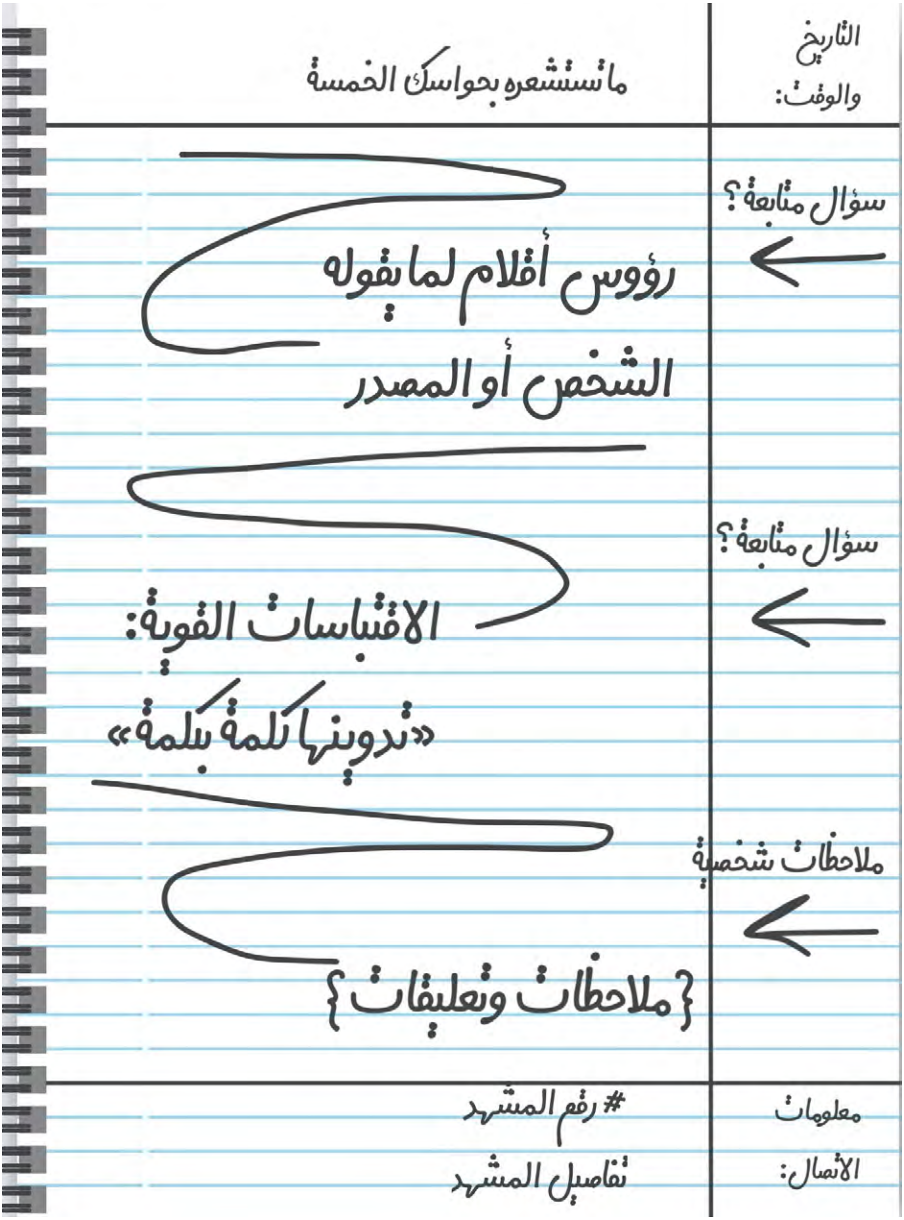
وسط الصفحة هو للملاحظات الأساسية؛ قسّمه إلى ثلاثة أقسام:

القسم الأول لما يقوله الشخص: لا تكتب ما يقوله حرفاً بحرف، بل أعد صياغته باختصار ودوّن رؤوس الأقلام فقط.

القسم الثاني للاقتباسات: عندما تسمع جملة أو عبارة حسنة، اكتبها كما هي بكامل حُسْنها. وضع حولها علامات الاقتباس.

القسم الثالث لملاحظاتك وتعليقاتك الشخصية: الأفضل أن تضعها بين أقواس كبيرة كي لا تختلط بما يقوله الشخص.

***


التاريخ والوقت:
ماتستشعره بحواسك الخمسة
سؤال متابعة؟
رؤوس أقلام لما يقوله الشخص أو المصدر
سؤال متابعة؟
الاقتباسات القوية:
«تدوينها كلمة بكلمة»
ملاحظات شخصية
{ملاحظات وتعليقات}
رقم المشهد
تفاصيل المشهد
معلومات الاتصال:

تحرير الجملة

في هذا القسم، نلقي نظرة فاحصة على النحو واللغة والأسلوب.

وأنت تكتب نصَّكَ، سواء أكان تقريراً أو قصةً، اعرفْ:

- ما تقوله كل جملة.
- وما لا تقوله.
- وما الذي تلمّح إليه ضمناً.

الأصعب بين النقاط الثلاث هذه، معرفة ما تقوله كل جملة فعليّاً، وليس ما يتخيل عقلك أنها تقوله.

لماذا التركيز على الجُمَل، وليس على التقرير أو القصة ككل؟ لأن عملك بصفتك كاتباً هو بناء الجمل؛ معظم وقتك ستقضيه في إنشاء الجمل في عقلك. هذه هي حياة الكاتب.

اجعل جملك قصيرة. قصيرة بما يكفي لخلق التنوع في أطوالها. واترك مساحة بينها، لتفسح المجال لما لا تستطيع الكلمات التعبير عنه. فالقارئ يعرف ما لا تستطيع الكلمات قوله. وأقصد بالمساحة ذاك الفراغ الأبيض بين فقرة وأخرى.

انتبه إلى الإيقاع أولاً وأخيراً.

ثم تخيّل الجملة تلو الأخرى، تظهر على خشبة المسرح (أحداث تقريرك أو قصتك).

كل جملة تقول الشيء ذاته الذي أُنشِئتْ من أجله.

لا ترفع من شأن الجملة التي تليها، ولا تقلل من قدر التي سبقتها.

لا تلّوح للجمهور، ولا تقول بافتخار: ها أنا هنا.

لا تقف على الخشبة تنتظر عرفان الجمهور أو ثناءه عليها.

لا تتحدث عمّا تقوله؛ تكتفي بقول ما عليها قوله.

ببساطة، تقول المعلومة المنوطة بها وتغادر.

الرابط الوحيد بينك وبين القارئ هو الجمل التي تنشئها؛ فليس ثمَّة ما يدل على ما تقصده غيرها.

وتستقل كل جملة بدوافعها والتزاماتها بصرف النظر عما تقصده في ذهنك.

فهي تلتزم مجموعة من القواعد: النحو والنَّظْم، وتاريخ اللغة وأعرافها؛ عالم من الأصداء والتلميحات والإشارات الاجتماعية، لا تعير بالاً لمقاصدك الشخصية، ما لم تلتزم هذه القواعد.

يستفيض الكاتب والصحفي فيرلين كلينكنبورج بشأن ذلك في كتابه الأخّاذ: Several Short Sentences About Writing.

انظر كيف تؤدي كل جملة دورها وتغادر الخشبة في هذا التقرير[19] من «واشنطن بوست»، الذي أرَّخ للحظة لم تشهد أمريكا مثيلاً لها في تاريخها الحديث. التقرير فاز بجائزة «بوليتزر» لعام 2022.

بينما كان الرئيس ترامب يقول للحشد الهائم أمام البيت الأبيض ألاّ يقبل الهزيمة أبداً، اقتحم أنصاره بالمئات مبنى الكونغرس الأمريكي في خطوة ترقى إلى محاولة انقلاب أمَلاً في إبطال نتائج الانتخابات التي خسر فيها. في معمعة الفوضى، أُصيبت امرأةٌ بطلق ناري بحسب المسؤولين، وقُتلت على يد شرطة حماية الكونغرس.

مشهد العنف هذا الذي أثارته إلى حد كبير لهجة الرئيس التحريضية، كان غير مسبوق في التاريخ الأمريكي الحديث، ما أوقف فجأة عملية إقرار الكونغرس فوز جو بايدن في الانتخابات الرئاسية.

بِسارياتٍ تحمل أعلام ترامب الزرقاء، اقتحم الحشد الهائج الذي تزايدت أعداده مع الوقت ليصل إلى الآلاف أبوابَ مبنى الكونغرس ونوافذه، وشقّوا طريقهم بالقوة، متجاوزين رجال الشرطة الذين كانوا غير مستعدين لهجوم كهذا. النواب كانوا قد أُخْرِجوا من المكان قبل وقت قليل من مواجهة مسلحة جرت عند مدخل قاعة مجلس النواب. المرأة المصابة نُقلت بسرعة إلى سيارة إسعاف، بحسب الشرطة، وتوفيت في وقت لاحق. أُطلقت قذائف الغاز المسيل للدموع على الأرضية الرخامية البيضاء للقاعة الكبيرة المستديرة، وعلى درجات المبنى، رفع مثيرو الشغب أعلام الكونفدرالية.

---

[19] Tan، Rebecca “Trump supporters storm U.S. Capitol, with one woman killed and tear gas fired”, Washingtonpost 2021.

«يو إس إيه! يو إس إيه!» أنشد الحشد الذي أراد تخريب ديمقراطية عمرها 244 عاماً.

Washington post

Public Service - 2022 بوليتزر

تاريخ النشر 7 يناير/كانون الثاني 2021

وهنا تحليل النص السابق[20]:

بينما كان الرئيس ترامب يقول للحشد الهائم أمام البيت الأبيض ألاّ يقبل الهزيمة أبداً، اقتحم أنصاره بالمئات مبنى الكونغرس الأمريكي في خطوة ترقى إلى محاولة انقلاب أمَلاً في إبطال نتائج الانتخابات التي خسر فيها. في معمعة الفوضى، أُصيبت امرأةٌ بطلق ناري بحسب المسؤولين، وقُتلت على يد شرطة الكونغرس.

الجملة الأولى تُعد طويلة بالنسبة إلى مطلع تقرير؛ 34 كلمة. تتبعها جملة قصيرة بـ 15 كلمة. هذا النمط والإيقاع في الجمل: طويل/ قصير، يجده كثير من الكُتّاب أداة فعالة لإضفاء الحيوية على النص.

تكاد لا تلاحظ التسلسل الزمني للأحداث؛ ترامب يقول شيئاً، أنصاره يفعلون شيئاً، مقتل شخص ما.

هذا التسلسل مهم في كتابة التقارير الإخبارية. لكن انظر إلى كيفية بناء الفقرة كاملة: يبدأ بشبه جملة (بينما كان الرئيس..) وهذا غير معهود في كتابة الأخبار عالميّاً رغم انتشاره عربيّاً. بهذه التركيبة يجعل «لهجة ترامب التحريضية» أقل أهمية من الفوضى والعنف اللذين أفضت إليهما. وتجد أن الخبر

[20] Clark, Roy Peter “Tell It Like It Is: A Guide to Clear and Honest Writing”, 2023.

المهم (الهجوم) جاء في الجملة الرئيسية (اقتحم أنصاره..). مقتل المرأة -رغم أهميته- لم يأتِ في الجملة الرئيسية، لكن الكاتب استطاع أن يضعها في موقع بارز: في نهاية الفقرة.

انتبه أيضاً كيف يستخدم الكاتب كلمات: اقتحم، محاولة انقلاب، إبطال نتائج الانتخابات. ويظهر انحيازه للمؤسسات التي بناها الشعب الأمريكي بالعرق والدم أمام أولئك الذين يريدون تخريبها الآن.

> مشهد العنف هذا الذي أثارته إلى حد كبير لهجة الرئيس التحريضية، كان غير مسبوق في التاريخ الأمريكي الحديث، ما أوقف فجأة عملية إقرار الكونغرس فوز جو بايدن في الانتخابات الرئاسية.

ثمة كثير يجري في الفقرة الثانية التي هي أيضاً جملة واحدة طويلة 30 كلمة، وبها كل عناصر الخبر: 1. مشهد عنف في الكونغرس، 2. أثَارَه الرئيس، 3. حدث غير مسبوق، 4. خلفيات: وقف إقرار فوز بايدن.

> بِسارياتٍ تحمل أعلام ترامب الزرقاء، اقتحم الحشد الهائج الذي تزايدت أعداده مع الوقت ليصل إلى الآلاف أبوابَ مبنى الكونغرس ونوافذه، وشقّوا طريقهم بالقوة، متجاوزين رجال الشرطة الذين كانوا غير مستعدين لهجوم كهذا. النواب كانوا قد أُخْرِجوا من المكان قبل وقت قليل من مواجهة مسلحة جرت عند مدخل قاعة مجلس النواب. المرأة المصابة نُقلت بسرعة إلى سيارة إسعاف، بحسب الشرطة، وتوفيت في وقت لاحق. أُطلقت قذائف الغاز المسيل للدموع على الأرضية الرخامية البيضاء للقاعة الكبيرة المستديرة، وعلى درجات المبنى، رفع مثيرو الشغب أعلام الكونفدرالية.

الفقرة الثالثة تتكون من أربع جمل مليئة بالأحداث. ومن وجهة نظر تقنية،

تشكل هذه الجمل نوعاً من سرد يحلِّق بالقارئ فوق المكان ويجعله يرى بعين عقله ما كان يجري هناك.

ورغم النصيحة الدائمة باعتماد صيغة المبني للمعلوم والابتعاد عن المبني للمجهول التي لا تبدو مريحة في اللغة العربية، فإن الأفعال: أُخْرِجوا، نُقلت، أطلقت، تضفي حيوية على النص لا تقل أهمية عن الأفعال المبنية للمعلوم: اقتحم، شقوا طريقهم، رفع.

> «يو إس إيه! يو إس إيه!» أنشد الحشد الذي أراد تخريب ديمقراطيةٍ عمرها 244 عاماً.

لعل هذ الجملة الأخيرة هي الأقوى، ربما بسبب إيجازها. إنها جملة سردية بنوع من المقابلة تنشأ عند تجاور شيئين لا يتناسبان مع بعضهما «تخريب ديمقراطية». وعبارة «يو إس إيه!» (الولايات المتحدة الأمريكية) لديها تأثير الحوار؛ فهي ليست اقتباساً مباشراً، بل عبارة منطوقة يسمعها القارئ، لتنقله إلى المكان والزمان المعنيين.

***

مخطط تحرير الجملة

كثيراً ما نجد قصصاً حبكاتها جيدة وشخصياتها قوية وقادرة على إثارة المشاعر، ولكن صياغة الجمل غير متقنة؛ تدفن الأكشن والصور الحية بين ركام الحشو، والإسهاب، والجمل الفضفاضة التي توقف عجلة دوران القصة.

يقوم تحرير الجملة على التحقق من بناء الجملة لغويّاً، ومن حيث الأسلوب.

تغطي الأسئلة في مخطط «تحرير الجملة» خمسة مجالات:

- بنية الجملة الديناميكية.
- الكلمات القوية: الأسماء والأفعال.
- اللغة.
- النبرة، الأسلوب، الصوت.
- الحوار الجيد.

بنية الجملة الديناميكية

- هل جملك متنوعة؟ حيوية؟ واضحة؟ تختلف في الطول؟ بها إيقاع؟ موسيقى؟
- هل تتضمن تفاصيل ملموسة؟ تفاصيل متغايرة؟ وثيقة الصلة بموضوع قصتك؟
- هل تصف جملك الشخصية؟ المكان أو المحيط الذي تدور فيه القصة؟ العواطف؟ تحرك الأكشن؟ تقود القصة؟
- هل تجعل القارئ يرى بعين عقله؟
- تحقق من الأخطاء الإملائية والنحوية وعلامات الترقيم.

هل جملك متنوعة من حيث الطول؟ بها إيقاع؟ موسيقى؟

الجمل القصيرة تخلق الشدّ والتوتر:

- فُتِح الباب.
- نار!
- موت في ثوب أحمر.

الجمل الأطول ترسم الحالة النفسية، تخلق الصور، وتضبط الإيقاع:

> داخل السيارة، كانت جو روجرز وبناتها في طريقهن للنجاة بأنفسهن. غادرن المزرعة تاركات خلفهنّ نوّاب الشريف والمستشارين والمحامين، بحثاً عن مكان دافئ وآمن؛ مكان يمكنهم الاختباء فيه والنسيان والعثور مجدداً على ذواتهن المفقودة[21].

هل تكشف الجُمل التفاصيل؟ أن تصف مثلاً مكتبة «الشخصية الرئيسية» في قصتك بأنها تعوم بالفوضى، سيكون وصفاً مجرداً وغامضاً. بدلاً من ذلك، استخدم تفاصيل محددة: مثل أوراق مكوّرة مبعثرة هنا وهناك، أو منفضة تطفح بأعقاب السجائر، أو مسدس على المكتبة؛ فهذه الأشياء تكشف عن الشخصية، وتشد اهتمام القارئ.

***

---

[21] French, Thomas “Angels & Demons”, Tampa Bay, 1997.

الجملة الطويلة

توم وولف، الصحفي الأمريكي، صاحب البذلة البيضاء صيف شتاء، كان أحد أكثر من أتقنوا كتابة الجملة الطويلة، بخاصة في مقالته المعنونة بـ A Sunday Kind of Love:



الحب! عطر الشهوة معلقاً في الهواء! الساعة 8:45 من صباح الخميس في محطة مترو IRT، عند تقاطع شارعي الخمسين وبرودواي، وثمة صبي وصبية يتعانقان، وقد تشابكت أيديهما وأرجلهما كنسيج «هارينغبورن» الصوفي، مما يثبت، من دون شك، أن الحب في نيويورك لا يقتصر على يوم الأحد فقط.

على عكس التوقعات كلها! تنبثق الوجوه في كتل خارجة من محطة قطار الجادة السابعة، مروراً بماكينة الآيس كريم ذات الحجم الكبير، والبوابات الدوّارة تصفق بعنف، كما لو كان العالم يتكسر كالأمواج فوق الشعاب المرجانية. أربع خطوات بعد البوابات الدوّارة، يتدافع الجميع متلاصقين لتسلق السلالم إلى الشارع، كقِمْعٍ كبير من اللحم والصوف واللباد والجلد والمطاط والألومكرون الحراري، بينما يُعتصر الدم

بصعوبة عبر الشرايين المتصلبة لدى الجميع في دفقات متوثبة، بسبب الإفراط في شرب القهوة والجهد المبذول للخروج من محطة المترو ساعة الذروة. مع ذلك، هناك على الرصيف، صبي وصبية في الثامنة عشرة تقريباً، كانا مندمجين في عناق أبدي مُجْهِد كـ«عشق ممنوع».

حولهما عشرة، عشرات، بل يبدو كأن مئات الوجوه والأجساد المتعرقة المتزاحمة المندفعة عبر السلالم، التي تعلوها تكشيرة المصاب بتصلب الشرايين، مروراً بواجهة زجاجية تُعرَض فيها صرعات السلع، مثل «جوي بازر» و«سكويرتنغ نيكلز» و«فينجر راتس» و«سكيري تارانتولاس» وملاعق لُصِقَ عليها ذباب يبدو حقيقيّاً، مروراً بصالون حلاقة «فِرِدْ»، الذي يقع بمحاذاة الرصيف، ويعرض صوراً براقة لشبان بقصات شعر باروكية يمكن للمرء الحصول عليها هناك، فصعوداً نحو شارع الخمسين، ومنه إلى جنون زحمة السير والمتاجر التي تعرض في الواجهات قطع لانجري غريبة الشكل، ومستحضرات صبغ الشعر الأبيض، ولافتات عن قراءة الطالع مجاناً، وأخرى عن مباراة في لعب البلياردو بين فتيات البلاي بوي وعارضات داوني، ثم يطرق الجميع نحو مبان «تايم – لايف» أو «بريل» أو «إن بي سي».

***

علامات الترقيم وديناميكية الجملة

فهي ترسم بداية الجملة ونهايتها وتضبط إيقاعها وموسيقاها ومساحتها، وكثيراً ما يُساء فهمها واستخدامها.

أول من صك تعبير «الترقيم» في العربية، واستحدث علاماته التي نعرفها اليوم، ووضع لها القواعد مستلهماً اللغات الأجنبية كان أحمد زكي باشا في كتابه «الترقيم وعلاماته في اللغة العربية» عام 1911. هذا يعني ضمناً أن

هذه العلامات والقواعد «اعتباطية»، يستند استعمالها إلى التوافق والعُرف والثقافة.

علامات الترقيم هي بالأساس ترميز للوقفات والسكتات التي يجريها المتحدث شفاهاً لتسهيل الفهم والإدراك، وإضفاء الوقع الدرامي على الحديث، ومن ثم هي محاولة لإظهار صوت الكاتب في النص المكتوب؛ متى يسحب نَفَسَه، متى يحبسه، ومتى يتوقف ليخرج الهواء من رئتيه.

ورغم أنها إجبارية، فإن بعض هذه العلامات اختيارية تترك للكاتب مساحة، كما يقول Roy Peter Clark في كتابه Writing Tools. ولعل الفاصلة هي واحدة من علامات الترقيم الأكثر تنوعاً في الاستعمال والأقرب لتجسيد صوت الكاتب وصورته أمام القارئ، ومع ذلك فهي الأقل اهتماماً بها من قبل الصحفيين.

وعلامات الترقيم إرشادات للطريق، ولمساعدة القارئ على سلك هذا الطريق نستخدم هذه العلامات لـ:

- ضبط إيقاع النص وسرعة القراءة.

- تقسيم الكلمات والعبارات والأفكار إلى مجموعات متناغمة.

ستتعلم وضع علامات الترقيم بقوة لتصل للغاية التي تريدها عندما تبدأ بأخذ إيقاع أو سرعة pace الجملة ومساحتها space بعين الاعتبار. فقد ترغب مثلاً في تخفيف سرعة الإيقاع لأسباب استراتيجية: لتحقيق الوضوح، أو إيصال المشاعر أو خلق الإثارة.

ولا يهم طول الجملة أو قصرها، مكتوبة أو مسموعة، ما دمت تستطيع ضبط إيقاعها وسرعتها وفقاً لغرضها.

انظر كيف يستخدم توماس فرينش علامات الترقيم لخلق التنويع، والديناميكية بين الجمل، حيث تتضافر معاً لبناء نص ممتع:

ملائكة وشياطين

مرّ عام على جرائم القتل، ثم آخر، والآن قطع المحققون رَدْحاً من العام الثالث. عملوا ليلاً ونهاراً، عملوا في العطلات الأسبوعية، ألغوا الإجازات، نحفوا، سمنوا، أصبحوا شاحبين وناحلين ومنهكين، يستيقظون في الثالثة صباحاً بصدمة وخربشات على دفاتر الملاحظات الملقاة بجانب أسِرَّتِهِم.

لم يعرف الرقيب المشرف عليهم ما إذا كانوا سيجدون الإجابة يوماً. على حد معلوماته، لم يمسكوا حتى طرف الخيط في القضية.

في نهاية الأمر، كان يعتقد أن الأمر بيد الله ما إذا كانوا سيعتقلون أحداً.

الرقيب الذي يعدُّ نفسه مسيحيّاً بولادة جديدة [*أحد المفاهيم الدينية]، يحمل كتاباً مقدساً في حقيبته. لم يكن لديه شك في أن الجنة والجحيم حقيقيان. لم يرَ الخير والشر فكرتين نظريتين أو فلسفيتين، بل حقائق مطلقة تمشي منتصبة القامة عبر العالم. آمَنَ بقوى النور والظلام. آمَنَ بمسّ الشيطان. لقد اعتبر أمراً واقعاً أن الشيطان وأتباعه يسودون حاليّاً على الأرض.

«أؤمن بأن ثمّة شياطين في كل مكان حولنا»، قال: «تماماً كما أؤمن بأن ثمّة ملائكة في كل مكان حولنا».

وعندما نظر في أدلة القضية المعروضة أمامهم الآن، درس صور الجثث والحبال والكتل الخرسانية، لم يكن لدى الرقيب شك في أنه هو والمحققون الآخرون يطاردون شخصاً مدفوعاً بقوى شيطانية.

بالتأكيد كانت الشياطين حقيقية. الآن، كانوا يطاردون واحداً.

Tampabay

جائزة بوليتزر عام 1998 عن فئة Feature Writing

وضع العرب فصل الجمل ووصلها باكراً في مرتبة عالية؛ فقد سُئِل: ما البلاغة؟ قيل: معرفة «الفصل من الوصل». وذهبوا في تفصيل ذلك مذاهب شتّى، حتى أصبح باباً انشغلوا به أيّما انشغال.

لسببٍ ما، فقد النثر الصحفي الشغف بهذه الأداة، فباتت الكتابات مملّة رتيبة بسيادة حرف العطف «و» على غيره في مواضع «الفصل الوصل»، وأمست أجزاء الجملة كلّها تُكال بميزان واحد.

انظر إلى هذا البناء الدرامي الذي أدخله «عبد الحميد الكاتب» قبل 1300 عام في تركيب الجملة العربية الممتدة، ومواضع «الفصل الوصل» في رسالة وجهها إلى ولي العهد عبد الله بن مروان قبيل انهيار الدولة الأموية:

وليكن أوّل ما تَقْدم به في التهيّؤ لعدوك، والاستعداد للقائه، انتخابك من فرسان عسكرك وحماة جندك، ذوي البأس والحنكة والجَلَد والصّرامة، ممّن قد اعتاد طِرَاد الكماة، وكَشَّرَ عن نَاجِذِه في الحرب، وقام على ساق في منازلة الأقران، ثقف الفروسية، مستجمع القوة، مُستحصد المريرة، صبوراً على أهوال الليل، ناهزاً للفرص، لم تمهنه الحنكة ضعفاً، ولا أبلغت به السنّ كلالاً ولا أَسْكَرَتْه غرّة الحداثة جهلاً، ولا أبطرته نجدة

الأغمار صلفاً، جريئاً على مخاطرة التّلف، مقدماً على أذراع الموت، مكابراً لمرهوب الهول، مُتقحماً مَخْشِيَّ الحتُوف، خائضاً غَمَرات المهالك، برأي يؤيده الحزم، ونيّة لا يخالجها الشك.

ارتبطت «العربية» من حيث التطور بداية بلغة الشعر. كانت حياة العرب تدور حول الشعر؛ الجملة الموزونة موسيقيّاً.

لذلك تجد التقديم والتأخير والإضمار والتقدير والحذف، وأن حرفاً واحداً يحل محل جملة بأكملها، وأن الزمن «مطاط» فيمكن لصيغة المضارع أن تشير إلى الزمن الماضي أو العكس. فقد احتاج الشعراء إلى هذه المرونة للإبداع في أبياتهم.

الحق أن هذه «المرونة» تصبح تحدياً في لغة النثر الصحفية.

فكيفية بناء «الجملة الواضحة» في اللغات الحية الأخرى كالألمانية[22] مثلاً، أمر مفروغ منه وله قاعدة؛ في العربية لا توجد هذه القاعدة.

انظر إلى هذا التنوع في الجمل التي أوردها د. فاضل السامرائي في كتابه «النحو العربي: أحكام ومعان»، من دون أن يحصل لبس بين المعطي والآخذ. فالمعطي في كل هذه الجمل هو محمد والآخذ خالد. وعلى الرغم من أن ثمّة تغييراً طفيفاً على معنى كل جملة، فإنّ ذلك لا يؤثر في معناها العام.

---

[22] ثمة مثلاً قاعدة في الألمانية تسمى TEKAMOLO، وهي اختصار (TEmporal, KAusal, MOdal, LOkal)، ومفادها أن الجملة يتم ترتيبها بعد الفعل والفاعل دائماً بهذا الترتيب: الزمنية، السببية، الشرطية، المكانية:
Peter ist am Montag wegen eines Meetings mit dem Zug nach München gefahren.
بيتر (فاعل) - يسافر (فعل) - الاثنين (الزمنية) - لحضور اجتماع (السببية) - بالقطار (الشرطية) - إلى ميونخ (المكانية)

وكل واحدة مختلفة عن الأخرى من حيث إزالة اللبس في ذهن المخاطب، بطريقة أو بأخرى:

- أعطى محمدٌ خالداً كتاباً.

المخاطب لا يعلم شيئاً عن الموضوع بأكمله.

- محمدٌ أعطى خالداً كتاباً.

المخاطب يعلم أن شخصاً ما أعطى خالداً كتاباً، ولكنه لا يعلم تماماً من هو. لذلك تقدم «محمد» لإزالة اللبس.

- خالداً أعطى محمدٌ كتاباً.

المخاطب يعلم أن محمداً أعطى كتاباً لشخص ما، لكنه يجهل من هو، فتقدم «خالداً» لإزالة اللبس.

- كتاباً أعطى محمدٌ خالداً.

المخاطب يعلم أن محمداً أعطى خالداً شيئاً ما، لكنه لا يعلم ما هو، فتقدم «كتاباً» لإزالة اللبس.

- كتاباً خالداً أعطى محمدٌ.

المخاطب يعلم أن محمداً أعطى شيئاً ما شخصاً ما، لكنه لا يعلم الشيء ولا الشخص، فتقدم «كتاباً» و«خالداً» لإزالة اللبس.

وهكذا.. خلق الشعر هذه «المرونة» في اللغة. لكن في «النثر»، ومع عدم وجود قاعدة لـ«الوضوح» في اللغة العربية، يعتمد الصحفي على مهاراته في بناء الجمل، ما يفضي في كثير من الأحيان إلى الالتباس في المعنى، بغير ما يقصده. وهذا يتنافى مع وظيفة اللغة في «إزالة اللَّبس».

***

أمن اللّبس

يعد أمن اللَّبس من المقاصد الكبرى في الدراسات النحوية؛ لأن اللبس في الكلام يخل بالفائدة المرجوة منه.

وقد أدرك العرب هذا المعنى، وكانوا أشد حرصاً على الإبانة والوضوح، وعدم الخلط بين المعاني المختلفة، وإزالة اللبس عن اللفظة أو التركيب اللَّذين يحتملان معاني متعارضة.

في «البيان والتبيين»، يقول الجاحظ: «يكفي من حظ البلاغة ألا يؤتى السامع من سوء إفهام الناطق ولا يؤتى الناطق من سوء فهم السامع».

فالوظيفة الأولى للغة هي تحقيق الفهم والإفهام، يقول د. تمام حسان في «النظام النحوي» إن «اللغة العربية- وكل لغة أخرى في الوجود- تنظر إلى أمن اللبس باعتباره غاية لا يمكن التفريط فيها لأن اللغة الملبسة لا تصلح واسطة للإفهام والفهم. وقد خلقت اللغات أساساً للإفهام وإن أعطاها النشاط الإنساني استعمالات أخرى فنية ونفسية».

لكن كيف أعرف أن الجمل التي أكتبها «واضحة»؟

إذا وجدتَ أن جملة ما تستعصي عليك، استخدم مبدأي الوضوح هذين:

أساساً، القصة سرد عن «شخصيات» تقوم بـ«أكشن» معين.

- المبدأ الأول: اجعل الشخصيات الرئيسية بصيغة «الفاعل» في الجملة.
- المبدأ الثاني: اجعل الـ«أكشن» الأساسي بصيغة «الفعل» في الجملة.

دعنا نطبق هذين المبدأين على الجملة التالية:

> استندت حجة المعارضين للثورة فيما يتعلق بزعزعة استقرار الدولة بسبب الديمقراطية، إلى اعتقادهم بأنه ثمة ميل لدى «الثوّار» الذين استلموا سدة الحكم، إلى تعزيز مصالحهم الذاتية على حساب الصالح العام.

كما ترى: «الشخصيات» (وهي في الجملة «المعارضين») ليست «الفاعل»؛ فالفاعل في الجملة هو «حجة».

أيضاً، «الأكشن» الأساسي (وهو في الجملة «حجة»، «زعزعة»، «تعزيز») لم يأتِ بصيغة «الفعل». ثم إن الجملة تفتقر إلى فعل رئيسي به «أكشن». كما ترى جاء «استند» فعلاً رئيسيّاً في الجملة وليس به «أكشن».

الآن دعنا نغير النص بوضع «الشخصيات» في صيغة «الفاعل» والـ«أكشن» في صيغة «الفعل»، وستجد أن النص أصبح أكثر وضوحاً وسهل القراءة:

جادل المعارضون للثورة في أن الديمقراطية **تزعزع** استقرار الدولة؛ فهُم يرون أن «الثوّار» الذين استلموا سدة الحكم، **يعزّزون** مصالحهم الذاتية على حساب الصالح العام.

علاقة «الأكشن» بالأفعال

المبدأ إذاً يقول: الجملة تكون واضحة عند التعبير عن الـ«أكشن» باستخدام الأفعال.

لنأخذ مثالاً، انظر كيف أن الأكشن (بالحروف العريضة) في المثال أدناه لا يُعبَّر عنه بأفعال، إنما بصيغة المصدر الاسمية التي لا ترتبط بزمن له بداية ونهاية:

خلال أعوامها الثلاثين، تمكنت جهينة من إعادة صياغة صناعة الألبان والعصائر في مصر، **والتوسع والتنوع** في إنتاجها، لتبدأ في العام الجاري **تصنيع** ألبان نباتية، **لـتصل** بمنتجاتها إلى إجمالي 200 منتج يتم **توزيعـها** في مصر وتصديرها لعدد من الدول الإفريقية والعربية والأوروبية. (صياغة المصدر)[23]

ثم انظر إلى التعديل، كيف يستخدم الأفعال للتعبير عن الأكشن:

مرّت ثلاثون عاما **أعادت** «جهينة» خلالها صياغة صناعة الألبان والعصائر في مصر، **وحققت** أرباحاً متصاعدة، **ونوّعت** في الإنتاج، وتصنّع هذا العام ألباناً نباتية، **لـيصل** عدد منتجاتها إلى 200 نوع، **توزّعـها** في مصر **وتصدّرها** إلى دول عربية وإفريقية وأوروبية.

---

[23] «لم يعد عند جهينة الخبر اليقين»، مدى مصر، 2021.

أو انظر إلى هذه الصيغة:

ستمرّ ثلاثون عاماً **ستعيد** «جهينة» خلالها صياغة صناعة الألبان والعصائر في مصر، **وستحقق** أرباحاً متصاعدة، **وستنوّع** في الإنتاج، **وتصنّع** هذا العام ألباناً نباتية، **ليصل** عدد منتجاتها إلى 200 نوع، **توزّعها** في مصر **وتصدّرها** إلى دول عربية وإفريقية وأوروبية.

كثيراً ما تزخر الكتابة الصحفية بـ أن المصدرية أو أنّ/إنّ المشبهة بالفعل (الناسخة)، انظر:

قال المتحدث باسم المكتب السياسي لحركة طالبان سهيل شاهين إنه يجب على الرئيس السابق أشرف غني **أن يعيد** أموال الشعب الأفغاني، مؤكداً أنه **لا يملك** تلك الأموال، و**أنه هرب** بها دون وجه حق.

غير **أنه أوضح** أن ملاحقة غني لاستعادة أي أموال قد يكون استحوذ عليها ليست أولوية، و**أن اهتمام** الحركة منصَبّ الآن على موضوع الحكومة، ولن تجري تلك الملاحقة قبل تشكيل الحكومة الجديدة. (صياغة المصدر)[24]

وفي أغلب الأحيان يمكن التخلص منها، ما يضفي الحيوية على النص:

قال سهيل شاهين، المتحدث باسم المكتب السياسي لحركة طالبان، إنه يجب على الرئيس الأفغاني السابق أشرف غني **إعادة** أموال الشعب؛ لأنها **ليست ملكاً له**، وقد **هرب** بها من دون وجه حق.

---

[24] متحدث باسم طالبان: على أشرف غني أن يعيد أموال الشعب الأفغاني، الجزيرة نت، 2021.

و**أوضح** شاهين أن حركة طالبان **لا تهتم** الآن بأمر استعادة الأموال المستولى عليها، و**تنصب** جهودها على تشكيل حكومة جديدة ستلاحق الرئيس غني.

الأكشن قد يكون أحياناً مدفوناً في الجار والمجرور، أو في الصفات، أو الصفة المشبهة، أو الحال... إلخ، كل ما عليك هو إخراجه إلى النور بتحويله إلى صيغة الفعل:

حالت **قلة** البيانات لدى منظمات المجتمع المدني دون **تقييم إجراءات** الأمم المتحدة في **توجيه** الأموال إلى المناطق التي هي في **أمسّ الحاجة** إلى المساعدات.

التعديل:

لأن منظمات المجتمع المدني كانت **تفتقد** البيانات، **لم تستطع تقييم** ما إذا كانت الأمم المتحدة قد **وجهت** الأموال إلى المناطق التي **تحتاج** إلى المساعدات العاجلة.

علاقة «الشخصية» بالفاعل

يتوقع القارئ أن تُستخدَم الأفعال للتعبير عن الأكشن، لكنه يتطلّع أكثر إلى أن تكون الشخصيات هي الفاعل في الجملة. إن استخدام الأسماء المجردة فاعلاً في الجملة من دون سبب وجيه، غالباً يتسبب في تشويش القارئ. من المهم التعبير عن الأكشن بأفعال، لكن المبدأ الأهم في الوضوح: اجعل الشخصيات الأساسية الفاعلَ في جملك الرئيسية.

لنأخذ هذه التركيبة المألوفة في الأخبار؛ فقد جاء الفاعل (تحته خط) مجرَّداً، وليس الشخصية الرئيسية (بالخط العريض) في الجملة:

كانت المخاوف تتصاعد -بالأخص في **أوروبا**- من الزيادة النسبية في عدد المساجد الضخمة التي شيَّدتها الحكومة التركية في السنوات الماضية في القارة السمراء. (صياغة المصدر)[25]

لنضع الفاعل في مكانه الصحيح باستخدام مبدأ «الشخصيات» في الجملة، ونسهّل على القارئ فهم الجملة ونوفّر عليه أي تشويش محتمل:

أبدت **أوروبا** مخاوفها، بسبب تزايد أعداد المساجد الضخمة التي تشيّدها الحكومة التركية أخيراً في إفريقيا.

وهنا مثال آخر:

عند الحديث عن الوجود التركي المتصاعد في غرب إفريقيا، تحضر المنافسة التركية الفرنسية إلى الواجهة، حيث يُعَدُّ الوجود التركي مُزعجاً لباريس الساعية لمزيد من التمدُّد. (صياغة المصدر السابق)

التعديل:

عادت المنافسة بين باريس وأنقرة إلى الواجهة بعد أن **أبدت فرنسا**، التي تسعى إلى التمدد في غرب إفريقيا، انزعاجها من **تزايد نفوذ تركيا هناك**.

وآخر اقتصادي:

التدخلات الحكومية الخاطئة في سوق التكنولوجيا سريعة التغيير أدت إلى تشويه نمو السوق وإعاقة تطوير منتجات جديدة.

---

[25] لماذا يخشى الفرنسيون الأتراك في غرب أفريقيا؟، ميدان، 2022.

التعديل:

عندما **تتدخل الحكومة** في سوق التكنولوجيا سريعة التغيير، فإنها تشوّه الكيفية التي تنمو بها هذه السوق، وتعيق قدرتها على تطوير منتجات جديدة.

***

حتى الآن، تحدثت عملياً عن الجملة الفعلية في اللغة العربية، على اعتبار أن لغة الأخبار، هي لغة أفعال؛ لغة ما يطرأ من أحداث جديدة تتطلب إبلاغاً عن انتقالها من حال إلى حال. علماً أن الأمر لا يختلف كثيراً مع الجملة الاسمية.

يناقش عالم اللغويات المغربي عبد القادر الفاسي الفهري في كتابه «اللسانيات واللغة العربية»، 1985، دار توبقال، قضية ترابط الجملتين الفعلية والاسمية في اللغة العربية ببنية عميقة واحدة (مسند ومسند إليه)، رغم اختلاف شكليهما في البنية السطحية. من ثَمّ، فإن التمييز الذي يضعه النحو التقليدي بين الجملتين لا يغطي دلالاتهما الفعلية.

إذاً، المبدأ العام للجملة الفعلية الواضحة: اجعل الشخصية/ الشخصيات الرئيسية الفاعلَ في الجملة. اجعل الأكشن الأساسي الذي تقوم به هذه الشخصيات أفعالاً في الجملة.

ذهنيّاً، يتكامل مستويان من بناء الجملة في دماغ القارئ:

مستوى النحو: وهذا المستوى ثابت نسبيّاً:

فعل ⟸ فاعل ⟸ مفعول به

مستوى القصة: وهذا المستوى متغيّر:

الشخصية/ الشخصيات ⟸ (ما تقوم به من) أكشن.

يتوقّع القارئ أن يتكامل مستوى القصة مع مستوى النحو؛ أي أن يتطابق الأكشن مع صيغة «الفعل»، والشخصية مع صيغة «الفاعل».

عندما تُخيّب توقعات القارئ في تكامل مستوى النحو مع مستوى القصة، فإنك تجعله يبذل جهداً أكبر من اللازم في عملية الفهم؛ لذلك تجده يقول: الجملة غامضة، غير مفهومة، ومعقدة.

***

ولكن، ألا يفضي ذلك إلى أن تصبح الكتابة مملة وسطحية؟

الوضوح لا السذاجة

الكتابة ليست قضية موهبة، وليست تفانياً، أو تجلّياً، أو مسألة مفردات، أو أسلوب. الكتابة عملية استكشاف عبر اللغة. استكشاف ما ينبغي لك أن تعرفه، وما تشعر به حيال ما تعرفه، من خلال اللغة. في الكتابة نستخدم اللغة

للتعرف إلى العالم، ولتقييم ما نعرفه عن العالم، ولنقل ما نعرفه عن العالم، كما يقول كتاب The Essential Don Murray عن الكاتب والصحفي دون موري.

القارئ يريد أن تكتُبَ بوضوح، لكنه لا يريد أن تكتُبَ جملاً ساذجة؛ فالعالم مليء بأشياء معقدة لا يمكن التعبير عنها بإيجاز وسطحية. مع ذلك، يمكنك كتابة جمل معقدة عن أشياء معقدة، لكنها تبقى واضحة وقابلة للقراءة.

نظام الجملة العربية

لم يحظَ نظام الجملة العربية بالدراسة الكافية لدى نحاة «عصور الاحتجاج» الذين أرسوا قواعد اللغة. فلا تجد بين كتبهم الكثيرة كتاباً عن الجملة العربية، أو حتى فصولاً من كتاب. كل ما لدينا إشارات سريعة متناثرة، إلى أن جاء عبد القاهر الجرجاني، بعد انقضاء «عصور الاحتجاج»، ليولي -ولأوّل مرّة- «نظام بناء الجملة» كامل عنايته في كتابه «دلائل الإعجاز»، ويتناول نظام الجملة في التقديم والتأخير مع الاستفهام والنفي والخبر المثبت، وفي الفصل والوصل، وفي القصر والاختصاص... إلخ.

لكن الجرجاني فُهِمَ خطأً بأنّه يتحدّث في شيء آخر غير قواعد اللغة، فجاء من كمّل عمله كالسكاكي والخطيب القزويني والسبكي وأبي هشام الأنصاري، ليؤسسوا ما أسموه بـ«علوم البلاغة». ومنذ ذلك الحين أصبح «حُسْن الجملة» شيئاً ما خارج قواعد اللغة؛ إلهاماً غامضاً، وحيّاً يمتاز به كاتب دون آخر من دون سبب معلوم.

ليس ذلك فحسب؛ فقد لجأ البلاغيون إلى تفسير الظواهر اللغوية خارج نظام اللغة، وعزوا مثلاً تقديم المسند إليه أو تأخير المسند إلى شواهد معينة كالتمكن في ذهن

السامع، والتعجيل بالمسرّة أو المساءة، أو الاستلذاذ والتعظيم والتحقير وغير ذلك. وباتت لـ«المعاني» حياةٌ خارج اللغة؛ في أذهان السامعين أو في مقاصد المتكلمين. والحق، أنه لإدراك ما في اللغة من حُسْن وجمال ينبغي دراستها لغويّاً، ولا يأتي ذلك دائماً من اللغويين. إن أفضل تقنيات الكتابة وأدواتها اللغوية في الإنكليزية، جاءت من الكُتّاب أنفسهم بالتركيز على الأساليب المختلفة في بناء الجملة أوّلاً. الجرجاني نفسه في كتابه «دلائل الإعجاز»، بانشغاله في بناء الجملة، كان مُتكلِّماً، فيلسوفاً، أديباً ناقداً، أكثر من كونه لغويّاً.

ظواهر لغوية

لننظر إلى هذه الظواهر اللغوية:

استخدام صيغة الماضي للتعبير عن حدث مستقبلي:

- (أَتَىٰٓ أَمْرُ ٱللَّهِ فَلَا تَسْتَعْجِلُوهُ)؛ أي سيأتي.

وهنا استخدام صيغة الماضي للتعبير عن الحال:

- (وَكَانَ ٱللَّهُ غَفُوراً رَّحِيماً)؛ أي لا يزال.

وهنا استخدام صيغة الحاضر للتعبير عن حدث ماضٍ:

- (وَاتَّبَعُوا مَا تَتْلُو الشَّيَاطِينُ)، أي ما تلت.

واللافت هنا توالي فعلين أحدهما في صيغة الماضي والآخر في صيغة المضارع لحدث واحد.

وهنا:

(قُلْ فَلِمَ تَقْتُلُونَ أَنبِيَاءَ اللّهِ مِن قَبْلُ إِن كُنتُم مُّؤْمِنِينَ)، أي قتلتم.

وبمجرد أن نبدأ بفصل صيغة الفعل عن الزمن، وكيفية ترتيب الكلمات في الجملة، سريعاً ما ندرك مواطن الحسن والجمال في اللغة العربية.

يسهب الدكتور إبراهيم أنيس في شرح ذلك في كتابه «من أسرار اللغة»[26]. ولعلّ التعريف الذي وضعه للجملة؛ الأمر الذي اختلف فيه الأقدمون، هو الأكثر نضجاً: الجملة في أقصر صورها هي أقل قدر من الكلام يفيد السامع معنى مستقلا بنفسه، سواء تركب هذا القدر من كلمة واحدة أو أكثر. فإذا سأل القاضي أحد المتهمين قائلاً: مَنْ كان معك وقت ارتكاب الجريمة؟ فأجاب: زيدٌ، فقد نطق المتهم بكلام مفيد في أقصر صورة.

***

إذاً، لفهم المقصود بـ«الوضوح» و«البساطة»، دعنا ندرس مطلع قصة بعنوان Poisoned[27] (مسموم)، وحازت جائزة «بوليتزر» عام 2022 عن فئة التحقيقات:

داخل مَصْهَر الرصاص الوحيد في فلوريدا، تتكاثر السموم.

---

[26] أنيس، إبراهيم «من أسرار اللغة»، مكتبة الأنجلو المصرية، 1966.

[27] Poisoned, Tampa Bay, 2021.

الكادميوم. الزرنيخ. ثاني أكسيد الكبريت.

لكن الرصاص هو الأكثر تفشّياً.

فالغبار المحمَّل به يخيّم كضباب كثيف مخترقاً مبنى المصنع حيث يفتح العمال بطاريات السيارات المستهلكة بشقِّها، يستخرجون الرصاص ويصهرونه في فرن تصل حرارته إلى نحو 1500 درجة. الرصاص المصهور يُعاد تشكيله وبيعه للشركات التي تصنع بطاريات جديدة ومنتجات أخرى.

مئات العمال تعرَّضوا لكميات هائلة من السمّ المخرِّب للأعصاب.

والعواقب كانت وخيمة.

وإليك التعليق[28]:

داخل مَصْهَر الرصاص الوحيد في فلوريدا، تتكاثر السموم.

تتحدى الجُمَل قوانين الفيزياء، ويمكن إضفاء الحسن بوضع مركز الثقل في بداية الجملة أو نهايتها. انتبه كيف أعاد الكاتب ترتيب الكلمات بوضع «تتكاثر السموم» في نهاية الجملة.

الكادميوم. الزرنيخ. ثاني أكسيد الكبريت.

هذه الموادّ الكيميائية لا تحتاج إلى شرح؛ فأسماؤها وحدها كافية لبث

---

[28] Clark, Peter Roy “The best Pulitzer Prize leads of 2022”, Poynter.org, 2022.

القشعريرة في الأجساد. كل كلمة مكتفية بذاتها. جملة بحد ذاتها. انتبه أيضاً أنها جاءت في فقرة وحدها.

«فالغبار المحمَّل به يخيّم كضباب كثيف مخترقاً مبنى المصنع حيث يفتح العمال بطاريات السيارات المستهلكة بشقِّها، يستخرجون الرصاص ويصهرونه في فرن تصل حرارته إلى نحو 1500 درجة. الرصاص المصهور يُعاد تشكيله وبيعه للشركات التي تصنع بطاريات جديدة ومنتجات أخرى».

مهمة الصحفي أن يجعل الأشياء غير المألوفة مألوفة، وهذا ما تفعله هذه الفقرة، تكشف الوقائع المخفية والمخيفة. انظر أيضاً إلى الأفعال/ المصادر: يخيم، محمَّل، مخترق، يستخرج، يصهر، يعيد تشكيل.

«مئات العمال تعرَّضوا لكميات هائلة من السمّ المخرِّب للأعصاب».

تقديم المسند إليه «مئات العمال» جاء في مكانه الصحيح حيث مركز الثقل في بداية الجملة؛ إنّهم العنصر الإنساني في القصة، وهم الضحايا.

«والعواقب كانت وخيمة».

الجمل القصيرة وقعها أقوى من الجمل الطويلة؛ فأهم الأفكار تأتي عادة في أقصر الجمل. وهذه الجملة الأخيرة تختصر كل شيء بثلاث كلمات.

اللغات في العالم تنقسم إلى قسمين:

اللغات ذات «الجملة المستقرة» كالألمانية والفرنسية والإنكليزية؛ فليس للمتكلم بهذه اللغات أن ينتقل بالكلمة من مكانها المعين في الجملة. هذا لا

يعني أنها جامدة، فأي لغة لا تكاد تخلو من نوع من المرونة في ترتيب كلماتها.

واللغات ذات «الجملة الحرة» كالإغريقية واللاتينية؛ فهما لا تكادان تخضعان لنظام معين في ترتيب الكلمات. ومع ذلك فهي ليست حرة بشكل مطلق؛ فانتقال الكلمات داخل الجملة يخلق اختلافاً في المعنى.

العربية أقرب لهذه المجموعة الأخيرة. لذلك؛ على الصحفي الجيّد ألّا يكتفي بالعثور على أفضل الكلمات، بل عليه ترتيبها داخل الجملة أفضل ترتيب. فنَظْم الكلام وترتيب الكلمات، كما يقول الجرجاني، أشبه بنظم اللؤلؤ والجواهر في سمط نفيس.

***

الكلمات القوية: الأسماء والأفعال

- هل أفعالك مبنية للمعلوم، وليست مبنية للمجهول إلا عندما يتطلب الأمر ذلك؟ هل تعبر عن الأكشن؟ عن الحركة؟ الشدّ والتوتر؟

- هل الأسماء حيوية وملونة ومحددة؟ هل تصف الشخصية؟ مكان القصة أو محيطها؟ تخلق صوراً في ذهب القارئ؟

- استبدل الأفعال الضعيفة والعبارات الحالية والظرفية بأفعال أكشن قوية، كلما أمكن ذلك.

- استبدل الأسماء المجردة والغامضة بأسماء وصفية ملموسة.

دع الأسماء والأفعال تفعل فعلها.

الأسماء الملموسة تساعد القارئ على تصوير Visualize القصة.

الأفعال المبنية للمعلوم تقود القصة، وتمنحها الحياة.

الألفاظ المقيّدة Modifiers غير الضرورية، أو في غير سياقها الصحيح، تشوّش على الجملة؛ لأنها تغيّر معناها، كالظروف والصفات والأحوال.

يمكن أن يكون الأطفال هم أفضل من يعلّم الصحفيين الكتابة جيداً. في البداية، يتعلمون الأسماء، ومن ثم الضمائر والأفعال، ومن ثم يتعلمون حروف الجر... إلخ. في مرحلة لاحقة، عندما يصبحون أكثر مهارة في اللغة، يبدؤون بـ«فذلكة» كثرة استخدام الألفاظ المقيدة كالظروف والصفات والأحوال. لذا؛ قد تحتاج أن تعود مرة أخرى -ربما إلى طفولتك- لتتعلم كيف تستخدم الأسماء والأفعال، وتستكشف القوة التي تكمن فيها؛ وتتجنب قدر الإمكان «فذلكات» الأطفال.

ولعلَّ الصحفي الأمريكي ماير بيرغر هو أفضل من أتقن ذلك؛ فحيوية الأفعال والأسماء التي يستخدمها، وعدم استخدام الظروف والصفات إلا في مكانها المناسب، أكثر ما يميّز أسلوبه الكتابي. ويعد بحق سيّد السرد الحيوي الذي يصف بالتفصيل مشاهد الأحداث وأصواتها. ولا يهم «ما إذا كان ذلك مجرد موكب، أو كسوف شمس أو مجرم قاتل يهيم على وجهه في الشوارع» كما جاء في نعوته.

بيرغر مات في الـ 60 من عمره، وفاز عام 1950 بجائزة «بوليتزر» عن قصة[29] كُلِّف بها الساعة الـ 11 صباحاً، فسافر بالقطار، وأجرى عشرات المقابلات،

[29] Berger، Meyer Veteran Kills 12 in Mad Rampage on Camden Street, New York Times, 1949.

وكتب قصته، وسلّمها في الـ 9:20 مساءً لتلحق المطبعة، وتُنشر في صباح اليوم التالي.

كانت القصة عن جريمة سبتمبر/أيلول 1949. حينئذ، ارتكب هوارد أونريه، المحارب القديم في الحرب العالمية الثانية، أعمال عنف مروعة استمرت نحو 20 دقيقة باستخدام مسدس «لوجر»، ما أسفر عن مقتل 12 شخصاً، وفيما بعد توفي أحد المصابين الأربعة. وكان من ضمن ضحاياه ثلاثة أطفال تحت سن العاشرة وعشرة بالغين تتراوح أعمارهم بين 24 و68 عاماً.

بعد جريمة «كامدن»، وُجِّهت لأونريه 13 تهمة قتل، لكن تشخيصه بالانفصام في الشخصية أنقذه من الإعدام، فحُجِز في مستشفى للأمراض النفسية في غرفة منعزلة لمدة 60 عاماً إلى أن توفي عام 2008.

وإليك مطلع القصة:

> هوارد بي. أونريه، 28 عاماً، محارب قديم، هادئ ولبق، خاض العديد من معارك المدفعية المدرّعة في إيطاليا، وفرنسا، والنمسا، وبلجيكا، وألمانيا، قَتَلَ هذا الصباح اثني عشر شخصاً بمسدس «لوجر» حصل عليه كتذكار حرب، وذلك في حيِّه بشرق «كامدن» بولاية نيو جرسي. وأصاب أربعة آخرين.
>
> لم يكن لدى أونريه، وهو رجل نحيل بخدّين بارزين، وبطول 183 سم، شغوف بقراءة الكتاب المقدس والتدريب المستمر على استخدام الأسلحة النارية، ما يدلّ على إصابته بمرض عقلي، لكن الاختصاصيين أشاروا هذه الليلة إلى أنه لا شك مريض نفسيّاً، وأنه كان يعاني خُفية «جنون الاضطهاد» على مدار عامين أو أكثر.

المحارب القديم أُصيب برصاصة في فخذه الأيسر أطلقها صاحب حانة محلية، لكنه أبقى هذه الواقعة أيضًا سرًّا، بينما كان رجال الشرطة وميتشل كوهين (مدعي مقاطعة «كامدن») يستجوبونه في مركز الشرطة لأكثر من ساعتين مباشرة بعد أن اضطرته قذائف الغاز المسيل للدموع إلى الخروج من غرفة نومه والاستسلام.

بُقَع الدم التي خلّفها على المقعد الذي كان يجلس عليه في أثناء الاستجواب، أظهرت إصابته. عند اكتشاف ذلك، نُقل إلى مستشفى «كوبر» في «كامدن»، بوصفه سجيناً متّهماً بالقتل العمد.

كان هادئاً خلال التحقيق معه، كهدوئه خلال العشرين دقيقة التي قضاها في إطلاق النار على الرجال والنساء والأطفال. فقط تألّقُ عينيه الداكنتين على نحو مفرط بين الحين والآخر، كان يشير إلى أنه ليس شخصاً عاديّاً.

قال للمدعي العام إنه منذ أمد بعيد كان يكتنف الغيظ تجاه الجيران وأصحاب المتاجر في الحي. «كانوا يتحدثون بألفاظ مهينة عن شخصيتي»، قال. بدا استياؤه منصبّاً على نحو أكبر تجاه السيد موريس كوهين وزوجته، اللذين كانا يعيشان في منزل مجاور له. وهما من بين القتلى.

لننظر إلى هاتين الجملتين مثالاً:

قَتَلَ هذا الصباح اثني عشر شخصاً بمسدس «لوجر» حصل عليه كتذكار حرب.

فقد استخدم بيرغر فعلَ «قَتَلَ» كما هو من دون إضافة ألفاظ مقيدة، كان بمقدرته أن يقول: «قَتَلَ بدم بارد» مثلاً، لكنه لم يفعل.

وهنا أيضاً:

وأصاب أربعة آخرين.

يكتفي بالفعل «أصاب» من دون إضافة مقيدات؛ فقد كان بمقدرته مثلاً قول: «وأصاب أربعة آخرين بجروح بليغة»؛ ذلك لأنه في النهاية توفي شخص واحد منهم.

ما ينبغي أن تعرفه عن الألفاظ المقيدة، هي أنها تقيد المعنى:

ف:

- **وردة**، قد تكون أي وردة بالعموم.
- **وردة حمراء**، أصبحت الوردة مقيدة باللون الأحمر.
- **وردة حمراء قانية**، أصبحت الوردة من ذات اللون الأحمر القاني، وليس أي أحمر، وهكذا.

كَمّاً، ستلاحظ أن عدد الورود عموماً أكثر من عدد الورود الحمراء، وهذه عددها أكثر من عدد الورود الحمراء القانية؛ ذلك لأنك تقيّد المعنى بـ«الأحمر»، ثم «القاني». وتقييد المعنى يعني أنه أقل كمّاً، وليس كَمَا يُتوَهَّم عند استخدام الألفاظ المقيدة بأنها «إضافة» إلى المعنى أو زيادة عليه. عندما تدرك ذلك، فإن استخدام الألفاظ المقيدة عن إدراك ومعرفة، سيضفي الحيوية على نصك.

لنقرأ ما كتبه حازم صاغية وكيف يستثمر قوة استخدام الأسماء وحيوية الأفعال في السرد في مقالته «إيطاليا: مشكلتا الشمال والجنوب»:

حين رشقني بائع البوظة (الآي سكريم) في باليرمو، بسيل من كلامه الإيطالي السريع، قلتُ إنني لست إيطاليّاً، تجنباً لمزيد من الحرج. لكن جوابه القصير والمرفق بابتسامة ودية، جاء بالغ الوضوح والبساطة في آن: «وأنا أيضاً لست إيطاليّاً. أنا صقلي».

فالصقلية عند الصقليين هُويّة قائمة بذاتها، تجسدها تفاصيل صغيرة وعادات يومية؛ منها بعض الأطعمة، وبعض الكلام، وبعض العلاقات الشائعة. فالناس في باليرمو، عاصمة الجزيرة، يتفاخرون بأن البيتزا الصقلية هي البيتزا الحقيقية وما عداها تقليد كاذب. وعلى الأقل أتيح لي أن ألمس أن البيتزا في فلورنسا الشمالية - الوسطى، وفي البندقية الشمالية، شيء آخر يختلف عن المأكل الجنوبي الذي **صُدّر** إلى أمريكا، ومن نيويورك كان شيوعه العالمي.

كذلك يختص الصقليون دون سواهم بمآكل كسندويش البوظة الملفوفة بالخبز، وحلوى كانولّي التي رأينا أحد القتلة في فيلم «العرّاب - ١» يحمل معه الوعاء الذي طلبت زوجته مَلأه بها، بينما هو ينفّذ إحدى جرائم آل كورليوني.

أما الضجيج الذي **يُسمع** في شوارع باليرمو، آتياً من زمامير السيارات وأصوات الموتورات والعربات والدراجات، فضلاً عن أصوات الناس أنفسهم، فأشد تذكيراً بالمدن العربية والشرقية منه بالبندقية والشمال الإيطالي. والواقع أن البعد عن أوروبا هو ما لا يكفّ المرء عن اكتشافه في صقلية. فالتدخين، مثلاً، الذي أصبح من سمات المجتمعات المتخلِّفة، متفشٍّ فيها، لا يتردد في ممارسته بعض الباعة وموظفي الإدارات والعاملات العامة وبعض سائقي أدوات النقل.[30]

---

[30] صاغية، حازم «إيطاليا" مشكلتا الشمال والجنوب»، مجلة أبواب، العدد 11، 1997.

ألاحظتَ أنّ صاغيّة لا يحاول تجنب صيغة المبني للمجهول؟ ولا يستخدم تركيبة «تم»، التي تُستخدم بكثرة في الصحافة.

الشخصيات والمبني للمجهول

ربما كانت النصيحة الأكثر شيوعاً التي تعلمناها في الصحافة هي أن نبتعد عن صيغة المبني للمجهول؛ لأنها تجعل القارئ يتساءل عن فاعل الفعل في الجملة، ومهمتك بصفتك صحفيّاً أن تجيب عن سؤال: مَنْ؟ لا أن تطرحه على القارئ. النصيحة بحد ذاتها جيدة، لكنها في صحافتنا اتخذت تركيبةً «تمّ» استيرادها من اللغة الإنجليزية، هرباً من صيغة المبني للمجهول الثقيلة على اللسان العربي أحياناً، وأخذاً بالنصيحة الغامضة بالكتابة بصيغة المبني للمعلوم.

لكن المشكلة تظلّ قائمة عمليّاً؛ فلا يزال الفاعل في الجمل أدناه (تحتها خط) غير معروف، رغم أنها جاءت بصيغة المبني للمعلوم:

> قال محافظ الخليل جبرين البكري إنه على إثر صدور مذكرة إحضار من النيابة العامة لاعتقال نزار خليل محمد بنات، قامت فجر الخميس قوة من الأجهزة الأمنية باعتقاله، وخلال ذلك تدهورت حالته الصحية، وفوراً تم تحويله إلى مشفى الخليل الحكومي، وتم معاينته من قبل الأطباء، وتبين أن المذكور متوفى، وعلى الفور تم إبلاغ النيابة العامة التي حضرت وباشرت بإجراءاتها وفق الأصول. (صياغة المصدر)[31]

ولفهم سبب شعورنا بأن هذه الجمل مبنية للمجهول، علينا أن نميز بين المبني للمجهول نحويّاً، والمبني للمجهول مجازاً من حيث المعنى. وفيما يلي سأتحدث عن المبني للمجهول نحويّاً.

---

[31] من هو نزار بنات؟ وكيف توفي بعد اعتقاله من الأمن الفلسطيني؟، الجزيرة نت 2021.

متى تقرر المبني للمجهول من المبني للمعلوم؟

إن تركيبة «تمّ» التي يلجأ إليها الصحفيون بإفراط لا تحلّ المشكلة التي يثيرها عادةً الداعون إلى تجنب صيغة المبني للمجهول بدعوى أنها تحذف «فاعل» الفعل. لا بل إن المبني للمجهول هو الخيار الأفضل في كثير من الأحيان:

> وفوراً نُقل إلى مشفى الخليل الحكومي، وعاينه الأطباء الذين وجدوا أنه قد تُوفّي، وأُبلغت النيابة العامة التي حضرت، وباشرت إجراءاتها وفق الأصول.

للاختيار بين المبني للمعلوم والمبني للمجهول عليك أن تجيب عن ثلاثة أسئلة:

- **هل على القارئ أن يعرف مَنْ المسؤول عن الأكشن؟**

غالباً، لا نذكر مَنْ قام بأكشن ما لأننا لا نعرفه ولأن القارئ لا يهتم بمعرفته.

- **أي صيغة ستساعد القارئ على الانتقال بسلاسة من جملة إلى أخرى، المبني للمعلوم أم المبني للمجهول؟**

لدى طرح فكرة ما، سيسهل على القارئ وضع سياق قبل إيراد المعلومة الجديدة. الجملة التي تبدأ بمعلومة جديدة غير متوقّعة تربك القارئ. في الفقرة أدناه، تقدم الجملة الثانية معلومات جديدة (بالأصفر) قبل أن تورد سياقها (تحته خط):

> هل نحسّن التعليم في المواد العلمية وحدها أم نرفع مستوى كامل المنهاج الدراسي؟ إن الأهمية التي نعطيها للقدرة التنافسية في مجال الصناعة مقابل القيمة التي نعوّل عليها في العلوم الإنسانية ستكون فاصلاً في اتخاذ القرار.

كما تلحظ، جاء «اتخاذ القرار» مبنيّاً للمعلوم، لكن الجملة ستكون أسهل في القراءة إذا استخدمنا المبني للمجهول وقدمنا السياق (تحته خط) إلى بداية الجملة:

هل نحسّن التعليم في المواد العلمية وحدها أم نرفع مستوى كامل المنهاج الدراسي؟ سيُبنى القرار استناداً إلى الأهمية التي نعطيها للقدرة التنافسية في مجال الصناعة مقابل القيمة التي نعلقها على العلوم الإنسانية.

- **أي صيغة ستقدم للقارئ وجهة نظر أكثر اتساقاً، المبني للمعلوم أم المبني للمجهول؟**

في المقطع التالي عن نهاية الحرب العالمية الثانية، يكتب الصحفي تقريره من وجهة نظر الحلفاء؛ لذلك جاءت دول الحلفاء بصيغة الفاعل واستخدَمَ أفعالاً مبنية للمعلوم:

بحلول أوائل عام 1945، كان الحلفاء قد هزموا ألمانيا أساساً. وما تلا ذلك لم يكن سوى ذروة دموية للمعارك؛ فقد اخترقت القوات الأمريكية والفرنسية والبريطانية والروسية حدود ألمانيا، وقصفتها على مدار الساعة. مع ذلك، لم يدمروا ألمانيا إلى درجة نزع قدرتها على المقاومة.

لو أراد الصحفي شرح ما حدث من وجهة نظر ألمانيا لاستخدم المبني للمجهول، وجعل من ألمانيا نائب الفاعل:

بحلول أوائل عام 1945، كانت ألمانيا قد هُزمت أساساً. وما تلا ذلك لم يكن سوى ذروة دموية للمعارك. فحدودها انتُهكت، وقُصفت على مدار الساعة. مع ذلك، لم تُدمّر ألمانيا إلى درجة نزع قدرتها على المقاومة.

***

اللغة

- هل اللغة محددة؟ زاهية؟ بصرية؟ سهلة القراءة؟ تروق للحواس؟ للعواطف؟
- هل اختيار الكلمات واختيار التفاصيل يساعدان القارئ على تخيل مكان القصة ومحيطها؟ على فهم الشخصية؟ على التعاطف مع الشخصية الرئيسية؟ على تخيل الأكشن ومشاهدته بعين العقل؟
- هل تضيف الألفاظ المقيّدة الحيوية على نصك؟ هل يتم استخدامها باعتدال؟
- هل الانتقالات سلسة؟ واضحة؟ تدفع القارئ إلى الأمام؟
- هل العبارات الملطّفة: الرطانة والإطناب، المترادفات، الكليشيهات، تشوش النثر؟
- تخلّص من الإسهاب، والحشو، والكتابة المنمقة، والكتابة المذيَّلة بالحواشي.

اكتب بلغة واضحة، وآسرة، وملموسة

اللغة هي لوح ألوان الكاتب. هي مكان إجراء التجارب واختبارها. مكان للاستمتاع باللعب بالكلمات. لكن كنْ ملموساً، واضحاً، آسراً.

تتغذى القصص على التفاصيل الملموسة، وليس على اللغة المجرَّدة فقط.

أوضح جورج أورويل المثال الكلاسيكي للغة التي تروق الحواس والعواطف بالضد من اللغة المعاصرة المبهمة، وذلك بإعادة صياغة الآية 11 من الإصحاح 9 سفر «الجامعة»:

فَعُدْتُ ورأَيْتُ تحت الشمسِ: أنَّ السَّعيَ ليس للخفيفِ، ولا الحرْبَ للأقوِياءِ، ولا الخُبزَ

للحكَمَاءِ، ولا الغِنى للفُهَمَاءِ، ولا النِّعْمةَ لذَوِي المعرِفةِ، لأَنَهُ الوَقتُ والعَرَضُ يلاقِيَانِهِمْ كافَّةً.

أما النسخة التي أعاد صياغتها أورويل في مقالته Politics and the English Language، بالمصطلحات الحديثة:

إنَّ النظرةَ الموضوعيةَ للظواهرِ المعاصرةِ تفرضُ استنتاجاً مفاده أنَّ النجاحَ أو الفشلَ في الأنشطةِ التنافسيةِ لا يَظهران بأنّهُما متكافئان مع القدراتِ الفطريةِ لدَىَ الأشخاص، بلْ ينبغي أخذُ عوامل كثيرة لا يمكن التنبؤ بها بعينِ الاعتبارِ.

أي نسخة تروق القراءة؟ بالتأكيد نسخة «سِفْر الجامعة».

تخلص من الحشو في نصك. كن واضحاً. لامس العواطف. ارسم صورة. اجعل لكل كلمة قيمة.

سُلَّم التجريد

إن «سُلَّم التجريد» الذي قال به عام 1939 عالم اللغويات الأمريكي صموئيل إيشيا هاياكاوا في كتابه Language in Action، هو من أعظم الابتكارات في الكتابة والتفكير. وسُلَّم هاياكاوا يُستخدم بمئات الطرق للمساعدة على التأمل في اللغة والتعبير عن المعاني. ولتبسيط الفكرة سألجأ إلى مثل مصري شارح يقول: «زي إللي رقصوا على السُّلَّم».

فلكَي تكون كاتباً جيداً، عليك صعود سُلَّم اللغة وهبوطه باستمرار، إياك والوقوف في منتصفه للرقص. في أعلى السُّلَّم تكون اللغة مجرّدة كالحرية والمعرفة، وفي أسفله تكون اللغة مادية مرتبطة بالحواس كالشجرة والصخرة.

ليس للغة المجردة طعم ولا رائحة، ولا يمكن قياسها؛ إنها تحتكم إلى العقل، أما اللغة المادية فتحتكم إلى الحواس. أنْ تقف في المنتصف فلا «إللي فوق» سيرَوْنك، ولا «إللي تحت» سيصفقون لك. هناك تتوارى اللغة الرتيبة والروتينية للدوائر الحكومية. عندما تكتب نصّاً ولا يستطيع القارئ أن يراه أو يفهمه، فأنت عالقٌ في منتصف السُّلَّم، ولغتك لغة صحفي خائف مرتبك، غير واثق من أدواته ومعلوماته.

لتبسيط الفكرة، اقرأ هذا النص من مادة[32] نشرتها «واشنطن بوست» للصحفي الرياضي، توماس بوزويل. ستجد أنه يصعد السُّلَّم ويهبطه برشاقة.

عند منتصف الليل، يأتي عمال التنظيف متسللين تحت الأضواء الشبحية لمثلث ملاعب البيسبول الفارغة، بمقشّاتهم التي تكنس ببطء، وخراطيم المياه المتدفقة المتراخية. طوال الموسم، يزيلون قمامة لا حياة فيها. الآن، مع (نهاية موسم المباريات وتقاصر الأيام في سبتمبر وأكتوبر، يأتون لجمع أرواح البيسبول.

العُمْر زبّالٌ، والإصابة مقشّته.

بين مزيج أكواب الجعة المبعوجة، والأغلفة الملطخة بالخردل المتجهة إلى كومة النفايات، نجد أصدقاء قدامى يُرسَلون إلى سلة مهملات تاريخ البيسبول.

فالمعنى المجرد لـ«قمامة لا حياة فيها» يتجسد في «أكواب الجعة المبعوجة» و«الأغلفة الملطخة بالخردل». كما أن عمال التنظيف بمقشّاتهم وخراطيم المياه يتحولون إلى حاصدين لأرواح البيسبول. ستلحظ أيضاً في النص السابق أن شخصيات عمال التنظيف تمنح القصة الحيوية؛ فمن دونها يخاطر الكاتب بأن تكون كتابته باهتة.

---

[32] Boswell, Thomas Losing It: Careers Fall Like Autumn Leaves, Washington Post 1980.

بصفتك صحفيّاً، لا تستهن بالشخصيات مهما بدت لك ضئيلة.

لنأخذ مثالاً آخر:

في هذا النص البديع من مادة[33] نشرتها «نيويورك تايمز» للصحفيَّيْن مايكل بولسن Michael Paulson وكارا باكلي Cara Buckley، ستجد أنهما يصعدان السُّلَّم ويهبطانه برشاقة. أحياناً حتى العبارة المؤلفة من كلمتين، كلمة في الأعلى، والأخرى في الأسفل. ولا وجود حتى لعبارة واحدة في منتصف السُّلَّم.

انتبه إلى هذه الكلمات..

أعلى السُّلَّم (المجردات): شهرة، قوة، سمعة، وضاعة، ذوق، موهبة، الترويع، ثورات الغضب، الإساءة، الانتقام، القساوة (معنويّاً)، المعاناة، الألم، يوم الحساب، التنمر، اعتذار، شهية، تبعات... إلخ.

أسفل السُّلَّم (المحسوسات): جوائز إيمي وغرامي وأوسكار وتوني، المرؤوسون، الأكواب، أجهزة الجوال، الدَّبَّاسَات، شركة تأمين، مسرح، سرطان الثدي، رابطة برودواي، الأعمال الفنية، سلوك (مجسّد)... إلخ.

> لطالما كان سكوت رودين أحد أكثر المنتجين شهرةً وقوةً في هوليوود، وبخاصة في برودواي؛ فقد فاز الرجل بجوائز إيمي وغرامي وأوسكار و17 جائزة توني، كل ذلك بينما كانت سُمعته كأحد أكثر المديرين وَضاعةً تزدهر في الوسط الفني باطراد.

---

[33] Paulson, Michael and Buckley, Cara Volatile “Vengeful: How Scott Rudin Wielded Power in Show Business”, NYTimes, 2021.

حظي ذوقه وموهبته بالتقدير في أفلام مثل «The Social Network»، و«No Country for Old Men»، والعروض المسرحية «To Kill a Mockingbird»، و«The Book of Mormon»، وعُرِفَ أيضاً في عالم الترفيه بترويعه مرؤوسيه، ورميهم بالأكواب وأجهزة الجوال والدبّاسات، وكل ما كانت تطاله يده في ثورات الغضب.

ولكن إساءة معاملة المساعدين ليست سوى جزءٍ صغير من الطريقة التي مارس بها نفوذه.

لديه سمعة انتقامية؛ فبعد نزاع مع وكيل شركة طيران على سعر تذكرة، قيل إنه ضغط على بعض زبائنه لتركه. وهو مولع بالمنازعات القضائية؛ فقد رفع دعوى على شركة تأمين للمطالبة بتعويضات هائلة، ملقياً مسؤولية إلغاء عرض موسيقي على حَمْل الممثلة أودرا مكدونالد. وبمقدرته أن يكون قاسياً؛ فعندما أبلغته الممثلة ريتا ويلسون التي كانت تؤدي دور البطولة في إحدى مسرحياته، بأنها مصابة بسرطان الثدي، أعرب عن أسفه لأن عليها التوقف عن العمل في أثناء موسم التصويت على جائزة «توني» المرموقة للعروض المسرحية.

«إنه مثل زعيم المافيا. إذا كُسِرت ساقه، فعلى الآخرين معاناة الألم»، قال الكاتب المسرحي آدم راب الذي ألغى سكوت رودين إحدى مسرحياته بطريقة فظة عندما رفض قطع العلاقة مع وكيل كان في نزاع معه.

الآن، يبدو أن المنتج ذا الـ62 عاماً يواجه يوم الحساب؛ فقد أثار مقال نشرته مجلة «هوليوود ريبورتر» هذا الشهر ضجةً بتفصيل تاريخه الطويل في التنمر على المساعدين، ما قاد سكوت رودين إلى إعلان استنكافه عن «المشاركة النشطة» في مشاريعه في برودواي وهوليوود ومسارح ويست إند بلندن. وفي ردٍّ مكتوب على أسئلة هذا المقال، قال إنه يشعر بـ«عميق الأسف» لسلوكه، وكشف أنه سيستقيل من رابطة «برودواي» التي تُعنى بالمنتجين وملّاك المسارح.

وقال: «أعلم أن الاعتذار ليس كافياً بأي حال. أنا عازم على إيجاد حل لمشكلاتي بالاستنكاف، وأدرك تماماً أن كثيرين سيشعرون بأن هذا قليل جدّاً ومتأخر جدّاً».

طوال عقود، فلَتَ سكوت رودين إلى حد بعيد من تبعات سلوكه. توافد عليه الفنانون، كبيرهم وصغيرهم، جزئيّاً بسبب شهيته للأعمال الفنية الطموحة (التي غالباً كانت تحصد الجوائز). كثيرون ممن تضرروا من سخطه كانوا يخشون الانتقام إنْ جاهروا بذلك.

***

النبرة، الأسلوب، الصوت

- هل اختيار الكلمات والتفاصيل المساعدة/ الداعمة يضفي قِواماً Texture وجوّاً مميزاً على القصة؟
- هل النبرة متسقة (ساخرة، فكاهية، رسمية، غير رسمية... إلخ)؟ هل هي مناسبة للقارئ المقصود؟
- هل في «صوت السرد» Narrative Voice قوة إقناع؟ هل يتدفق بسهولة؟ هل يأسر خيال القارئ؟
- هل هناك انتقالات غير مناسبة في النبرة أو الأسلوب أو الصوت؟
- تحقق من عدم وجود أخطاء في الأسلوب مثل الإسهاب، والحشو، والكتابة المنمَّقة، أو المذيَّلة بالحواشي.

«النبرة» و«الأسلوب» و«الصوت» هي قلب الكتابة الجيدة وروحها ونَفَسُها.

اختيار التفاصيل، وانتقاء الكلمات، والوتيرة والإيقاع، وأسلوب السرد، كل هذه العناصر مجتمعة تتضافر لتضفي قِواماً، وجوّاً، وقوة إقناع، وأصالة، على قصتك.

فهي تجعل الشخصيات في قصتك مركبة، وتمنح القارئ الإشباع العاطفي، وترسم حبكة مقنعة. استخدم الأسئلة في هذا القسم بعين عقلك.

***

لفهم «النبرة»، و«الأسلوب» و«الصوت»، دعنا نتحدث عن مثال نموذجي لا يتكرر كثيراً.



يوم الأحد 21 فبراير /شباط 2021، كان يوماً مختلفاً للصفحة الرئيسية لصحيفة نيويورك تايمز. نقاط سوداء مبعثرة تبدأ في مستطيل على طول الصفحة مع مؤشر زمني، ثم تزداد كثافة حتى تكاد تغطي المساحة باللون الأسود تماماً قرب نهاية الصفحة. نحو 500,000 نقطة. وكل نقطة كانت تمثل حالة وفاة ناتجة عن فيروس كورونا منذ 29 فبراير/ شباط 2020، وحتى 3 فبراير/ شباط 2021.

بدا المستطيل كمِسلّة، أو مَنْليثٍ، أو شاهد قبر، يخلد أرواح الضحايا. ولم يكن التقرير المرفق بأقل بهاءً من الـ«مَنْليث» الضخم؛ فالصحفية جولي بوسمان استخدمت أيضاً لغةً هي لغة الفَقْد، تتجاوز حدود اللغة اليومية، وتحرِّر الحقائق المدهشة عن الجائحة من قيود زخرف اللغة، وتجعلها تتحدث عن نفسها بنفسها.

تواجه أمة أنهكها البؤس والفَقْد، رقماً لا يزال قادراً على إثارة الصدمة: 500,000.

مرّ عام تقريباً منذ أول حالة وفاة معروفة بفيروس كورونا في الولايات المتحدة، وثمة ثمن باهظ بعيد الغَور يقترب من فَقْدِ نصف مليون شخص.

لم يشهد أي بلد آخر هذا العدد الضخم من الوفيات في الجائحة. لقد مات أمريكيون، بسبب كوفيد19- أكثر من الذين هلكوا في ساحات معارك الحرب العالمية الأولى والحرب العالمية الثانية وحرب فيتنام مجتمعة.

ويأتي اجتياز هذه العتبة في أوقات يملؤها الأمل: الإصابات الجديدة بالفيروس في تراجع حاد، ووتيرة الوفيات في تباطؤ، واللقاحات تُوزَّع بخطى متسارعة.

لكن هناك مخاوف من سلالات جديدة من الفيروس، وقد يستغرق الأمر أشهراً قبل السيطرة على الجائحة.

كل وفاة تركت وراءها أعداداً لا تُحصى من المفجوعين، سلسلة مصائب ضربت المدن والبلدات؛ فكل وفاة تركت وراءها مساحة فارغة في المجتمعات المحلية عبر أمريكا: كرسي في البار حيث كان يجلس فيه زبون دائماً، طرف سرير لم ينم فيه صاحبه، مطبخ فارغ من دون طاهيه.

الأحياء يجدون أنفسهم في مساحات فارغة كان يشغلها أزواجهم، آباؤهم، جيرانهم، أصدقاؤهم؛ ما يقارب 500,000 شخص فقدوا حياتهم، بسبب فيروس كورونا.

... «يشعر الناس بفراغ نفسي وروحي»، قال بادي لينش، المسؤول عن الجنازات في ميشيغان، ويعمل مع العائلات التي فقدت أقاربها بسبب فيروس كورونا.

جزءٌ من هذا الفراغ، أضاف، يأتي من غياب طقوس العزاء؛ تلك الحاجة إلى المواساة بعد الوفاة.

***

لنقرأ هذا التعليق[34]:

«تواجه أمة أنهكها البؤس والفَقْد، رقماً لا يزال قادراً على إثارة الصدمة: 500,000».

كثيراً ما يتجاهل الصحفيون الأرقام بوصفها عناصر مهمة في الأخبار والسرد. ولكن، في هذا النص الذي أمامك، تجد أن الرقم 500,000 يشغل مكاناً بارزاً في نهاية الجملة/ الفقرة الأولى، وهو موضع لا يستطيع أي قارئ تجاهله.

«مر عام تقريباً منذ أول حالة وفاة معروفة بفيروس كورونا في الولايات المتحدة، وثمة ثمن باهظ بعيد الغَور يقترب من فَقْدِ نصف مليون شخص».

في نهاية الفقرة الثانية، يتكرر الرقم، ولكن هذه المرة مع إضافة عنصر إنساني: «فَقْدِ نصف مليون شخص». حقاً، تتكرر كلمة «فقد» في الفقرة الأولى ثم

---

[34] Clark, Roy Peter “Tell It Like It Is: A Guide to Clear and Honest Writing”, 2023.

الثانية، وفيما بعد في فقرات أخرى، وفي كل مرة بطريقة مختلفة مبتكرة، وكلها تجيب عن السؤال الذي طرحناه في بداية هذا المسار: بكلمة واحدة، عمّ تتحدث قصتك؟ تتحدث القصة عن «الفقد».

تكتسب القصة زخماً في الفقرات التي تلي:

«كل وفاة تركت وراءها أعداداً لا تُحصى من المفجوعين. سلسلة مصائب ضربت المدن والبلدات».

«كل وفاة تركت وراءها مساحة فارغة في المجتمعات المحلية عبر أمريكا: كرسي في البار حيث كان يجلس فيه زبون دائماً، طرف سرير لم ينم فيه صاحبه، مطبخ فارغ من دون طاهيه».

«الأحياء يجدون أنفسهم في مساحات فارغة كان يشغلها أزواجهم، آباؤهم، جيرانهم، أصدقاؤهم؛ ما يقارب 500,000 شخص فقدوا حياتهم، بسبب فيروس كورونا».

انظر إلى اللغة المستخدمة: وفاة، مساحات فارغة، كان يجلس فيه، لم ينم فيه، من دون... تستمر القصة باستخدام هذه اللغة على نحو أعمق فأعمق.

تقوم الكاتبة بالطيران افتراضيّاً، وتنظر إلى الأمة من الأعلى، ثم تهبط هنا، وهناك، لتجد الفقد العميق الذي يعانيه الناجون من الموت، وتؤنسن بعض المتوفين؛ خالقة تلك اللحظة التي نشعر فيها بمعاناة الآخرين بغض النظر مَنْ هم وأين هم.

قبيل نهاية القصة، تورد بوسمان اقتباساً عن مسؤول الجنازات، وهو أيضاً يستخدم اللغة ذاتها لوصف ما يمر به الناس في الجائحة:

«يشعر الناس بفراغ نفسي وروحي»، قال بادي لينش، المسؤول عن الجنازات في ميشيغان، ويعمل مع العائلات التي فقدت أقاربها بسبب فيروس كورونا.

جزءٌ من هذا الفراغ، أضاف، يأتي من غياب شعائر العزاء؛ تلك الحاجة إلى المواساة بعد الوفاة».

انظر إلى اللغة؛ إنها أشبه ما تكون بـ«تكبيرات» صلاة الجنازة، أو بجرس كنيسة يدق: الفراغ، الفقدان، غياب، الحاجة، المواساة، الوفاة.

في هذه القصة على الأقل، لم تكن صحيفة «نيويورك تايمز» تقدم مجرد معلومات للقارئ. كان هنالك ما يتجاوز ذلك. لعلّها كانت تستلهم نظرية الباحث والصحفي جيمس كاري في كتابه Communication as Culture، في أن دور الإعلام ليس فقط نقل المعلومات؛ بل هو أيضاً بناء الرموز داخل ثقافة المجتمع بمساعدة الناس على فهم عالمهم، وإقامة الأواصر الاجتماعية وتعزيزها، والمشاركة في الممارسات الثقافية لمجتمع معين.

كاري كان يرى أن للأخبار وظيفة «شعائرية» بجمع الناس معاً بعد الفوز في مباراة مثلاً، أو إبان الأوبئة، أو الحداد.

سياق

طوال تاريخنا منذ الزمن الأول عندما كنا نتجمع حول النيران لتبادل القصص، إلى يومنا هذا حيث نشاهد لساعات مسلسلات نتفليكس، كان البشر منتجين ومستهلكين مدمنين للقصص.

ونظراً لانتشار القصص في كل مكان، فهي تعمل آليةً لنشر المعرفة من خلال بث الأعراف الاجتماعية لتنسيق السلوك الاجتماعي، وهذا ما توصلت إليه دراسة[35] نُشرت في Nature Communications. فرواة القصص مثل الأنبياء، ولكن على نطاق ضيق. وجدت الدراسة أن المجتمع لا يكافئ رواة القصص المهرة بمكانة اجتماعية عالية فحسب، بل يحظون بمكانة مفضلة لدى الجنس الآخر أيضاً.

أدّت بوسمان في قصتها دور رجال الدين، والكهنة، والحاخامات، والشعراء، والخطباء، والمعزّين؛ فهي لم تكتب تقريراً فقط، ولكن أيضاً تعزية ومواساة؛ رؤية مشتركة للإنسانية.

بوصفنا بشراً، نحن ننجذب إلى الشعائر. نحتاج إليها لأنها تواسي، وتعبر عن قيمنا المشتركة، وتبني مجتمعاً يمكن الركون إليه.

في ظل «التباعد الاجتماعي»، جاءت قصة بوسمان لتجمع الناس معاً للقيام بشعائر دفن تليق بآلاف الضحايا الذين فقدوا حياتهم في الجائحة، بشاهد قبر على طول الصفحة.

***

[35] Cooperation and the evolution of hunter-gatherer storytelling, Nature Communications, 2017

الحوار الجيد

- هل يكشف الحوار عن الشخصية؟ ينقل معلومات؟ يمهِّد لما سيأتي تالياً؟

- هل ينطوي على معنى ضمني أو مجازي؟ إشارات فطنة؟ ظلال معانٍ؟ بمعنى آخر: هل يخدم الحوار أكثر من هدف؟

- هل الحوار دقيق أكثر من اللازم؟ فالشخصيات المثيرة للاهتمام، كحال الناس جميعاً، تكذب وتتهرب وتسيء الفهم، وذكرياتها انتقائية وتختبئ وراء الكلمات، وتقول شيئاً وتعني شيئاً آخر.

- هل تتحدث الشخصيات بواقعية، تقاطع بعضها بعضاً، وتتحدث لغايات متقاطعة، وتكرر الكلمات المفتاحية، وتقول أنصاف الجمل... إلخ؟ هل يبدو الحوار طبيعيّاً؟ وتحادثيّاً؟

- هل لدى الشخصيات انتقالات غير مناسبة في طريقة الحديث؟

- هل يمكن إحكام الحوار؟ جعله أكثر فعالية؟ أكثر إثارة للاهتمام؟

- هل من الممتع قراءته؟

نحن البشر يأسرنا الآخرون عندما يكشفون عن مكنوناتهم الداخلية. هذه هي وظيفتنا بوصفنا رواة للقصة: أن نأسر القارئ.

ووجود حوار واقتباسات هو المفتاح لذلك.

الحوار والاقتباس الجيدان يضطلعان بأكثر من أمر: فهما يشخّصان، ويظهران الصراع، ويخلقان الشدّ والتوتر، وينقلان المعلومات في القصة، ويحددان خلفياتها، ويدفعان بالحبكة والشخصيات إلى الأمام داخل الزمان والمكان.

استخدم الأسئلة في هذا القسم لتنمية سمعك للحوار الجيد.

***

في الصحافة العربية لا توجد كثير من القصص، بل ثمّة «تقارير» تَستخدِم، على ندرتها، بعضَ أدوات السرد. وإن وجدت القصص، فإنها ستخلو على الأغلب من الحوارات. ارتبطت الحوارات في مخيلتنا بالروايات؛ بـ«الاختلاق»، وليس بالصحافة التي «تورد الحقائق».

مع ذلك، تجد أن هذه الأداة تكتسب شعبية بين الناس، على الأقل لدى بعض أولئك الذين ينقلون مشاهد من حياتهم على السوشال ميديا.

الحوار الجيد يستطيع أن يجرّ القصة وراءه؛ فهو يُدخل القارئ إلى داخل المشهد، ويجعله يترقب ما سيحدث تالياً.

في أثناء القراءة، قد تقفز من فقرة إلى أخرى، ولا سيما إذا كانت فقرة ما مزدحمة، ليس بها مساحات بيضاء كافية للتنفس. لكن نادراً ما يستطيع القارئ تجاهل الحوار الجيد.

انظر إلى هذا الحوار:

كانت والدة «شاينا» قد وصلت إلى المنزل، عندما عادت في عصر ذلك اليوم.

«كيف كان يومك في العمل؟» قالت شاينا وهي تتجه نحو غرفتها، وحقيبة من ماركة «مارشالز» تتأرجح متدلّية من ذراعها.

«في الواقع، لم يكن يوماً سيئاً تماماً» قالت والدة شاينا؛ كاثي يونغ (47 عاماً). «ما الذي تحملينه؟».

كانت شاينا قد حدّثت والدتها عن دروس الإتيكيت، وكيف أنها تتعلم العناية ببشرة وجهها، والجلوس على نحو صحيح، ولكنها لم ترغب في أن تفسد مفاجأة الفستان.

«سَتَرَيْن،» قالت شاينا.

أمضت شاينا بضع دقائق في غرفتها بعد أن أغلقت الباب، ثم خرجت مرة أخرى.

«هل أعجبك؟» سألت، وهي تدور حول نفسها على طول الممر الضيق. القوس الذهبي على ظهرها كان معوجّاً، وكانت تترنح في حذائها العالي.

كانت والدة شاينا تجلس على الأريكة وظهرها باتجاه ابنتها. عندما التفتت ورأتها، لهثت. ثم انهارت باكيةً.

«يا إلهي، يا ابنتي! يا إلهي، لقد اقشعرّ بدني».

«يا لجمالك!» قالت والدة شاينا. «لقد كبرت».

«آمل أن أتمكن من الحضور، وأن أراك هناك في حفل الغداء» قالت، وهي تمسح دموعها.

لم تحضر والدة شاينا قطّ مناسبات المدرسة، ولم تشارك في أي حفل غداء مدرسي من قبل.

في هذا الحوار، على بساطته، ينتقل قارئ قصة[36] الصحفية لين ديغريغوري، إلى منزل شاينا، ويرى بأم عينيه ردة فعل والدتها، وهي ترى ابنتها التي تمر بصعوبات جمة في التكيف مع الحياة، قد صارت أكثر نضجاً بفضل مدرسة قررت إخضاع الفتيات اللواتي يعانين صعوبات التعلم إلى مسار في الإتيكيت.

ليسهل عليك استخدم الحوار في قصتك القادمة، اعلم أن الحوارات في القصص الصحفية لا تقود الأكشن، إنما تشرحه، تلقي عليه الضوء، وتضعه في سياق.

فالحوار مثل «الاقتباس»:

- يقدم صوتاً آدمياً في القصة.
- يفسر شيئاً عن الأمر الذي تتحدث عنه القصة.
- يضع إطاراً للمشكلة أو المعضلة المطروحة.
- يضيف معلومات.

---

[36] Degregory, Lane The Swan Project, Tampa Bay 2010.

- يكشف شخصية المتحدث.

- وقد يمهِّد لما سيأتي تالياً في القصة.

لكنه يختلف عن الاقتباسات في أن:

الاقتباس يقدم معلومات وشرحاً، بينما الحوار يضفي عمقاً على القصة. الاقتباس هو ما يسمعه الصحفي قاصداً وبعلم المتحدث، الحوار قد يسمعه الصحفي عَرَضاً، وربما من دون علم المتحدثين. الحوار يحمل القارئ إلى داخل المشهد ليصبح جزءاً منه، يسمع ويرى بعين عقله.

هكذا، يستطيع الصحفي استخدام الحوارات إلى جانب الاقتباسات لإحداث تأثيرات مختلفة داخل قصته.

«الحوار» يعيدنا مجدداً إلى فكرة الشخصية.

الشخصية في «القصة» و«التقرير»

ثمة ثقافة سائدة بأن يخفي الصحفي شخصيته لدى كتابة «قصة» صحفية، لكن قبل الحديث عن ذلك أريد التمييز بتفصيل أكبر بين «القصة» و«التقرير».

يُستخدم تعبير «القصة» بمزيج من السحر والغموض لدى الحديث عن التقرير الخبري؛ فالصحفيون ينظرون إلى أنفسهم على أنهم رواةُ قصص، وهم ليسوا كذلك في كثير من الأحيان. فمعظم ما ينشرونه تقارير، وليس «قصصاً» كما تسمى خطأً.

إن التمييز بين «التقرير» و«القصة» أمرٌ مهمّ لما يتوقعه القارئ وللأسلوب الذي يكتب به الصحفي.

وإليك الفرق:

القراء يقرؤون لأحد سببين؛ فهُمْ إما يريدون الحصول على معلومات Information، أو يريدون التعرّض لتجربة Experience.

وهنا الفرق: التقارير توصل المعلومات، والقصص تخلق التجربة.

التقارير تنقل المعرفة، والقصص تنقل القارئ نفسه، عابرةً الزمان والمكان.

التقارير تدلّنا على الحدث، بينما القصص تضعنا داخل الحدث.

التقرير: يجتمع أعضاء المجلس البلدي اليوم لمناقشة خطة جديدة لتوزيع أجهزة التنفس على مستشفيات المدينة.

القصة: وقف إحسان أحمد أمام مبنى المجلس البلدي والدموع تتساقط من عينيه، رافعاً صورة والدته احتجاجاً على وفاتها أمس نتيجة نقص حاد في أجهزة الأوكسجين.

ما الذي حدث هنا؟

في كلتا الحالتين، يلجأ الصحفي إلى جمع المعلومات عن طريق الأسئلة الستة المعروفة (مَنْ وماذا وأين ومتى ولماذا وكيف) وإيصالها إلى القراء.

في التقارير تكون الإجابات عن هذه الأسئلة بمعلومات ثابتة، جامدة.

أما في القصة، فيبثّ السرد الحياة في هذه المعلومات. فمَنْ، يصبح شخصية في القصة. وماذا، يصبح الأكشن في القصة، وهكذا.

طبيعة الموضوع المتناول تفرض ما إذا كان تقريراً، أو قصة، أو مزيجاً بين الاثنين باستخدام تقنيات السرد في إيصال المعلومة الجامدة.

الأول يُسمى صحافة «قال وأضاف»، وهو السائد من دون منازع في الصحافة العربية، والثاني كثيراً ما يُستخدم في السرد الصحفي في الفيتشرات، أما الثالث فهو الأقرب إليّ؛ لأن الكاتب يستطيع مخاطبة القلب والعقل معاً، قادراً على خلق التعاطف وإفهام القارئ في آن واحد.

هذا لا يعني بأي حال أن يكون التقرير مملاً ما دام ليس قصة، كما لا يعني أن تكون القصص ممتعة لمجرد كونها كذلك.

لنأخذ هذا المثال[37] من «نيويورك تايمز» عن سرطان «هودجكين»:

> كان الظلام قد حلّ عندما بدأت المرأة ذات الـ 41 عاماً رحلتها الطويلة من شقة والدها في واشنطن إلى منزلها في ويستشستر. كانت توّاقة للعودة إلى زوجها وأطفالها الثلاثة. عند نقطة ما، بعد أن عبرت الحدود إلى ولاية مريلاند، أُصيبت بحكة شديدة في كامل جسدها. قبل بضعة أسابيع شعرت بحكة خفيفة، لكنها عزت الأمر إلى جفاف بشرتها التي أصبحت فاتحة بعد أن كانت داكنة، بسبب شمس الصيف. لكن الحكة هذه المرة بدت مختلفة تماماً؛ فهي أقوى وأعمق، وفي كل مكان من جسدها، وكل ذلك في وقت واحد.

---

[37] Sanders, Lisa “Nothing Could Make Her Body Stop Itching. Would It Ever End?” NY-Times, 2021.

في هذه المادة تمزج الكاتبة ليزا ساندرز، وهي بالأصل طبيبة، تقنيات القصة والتقرير لإيصال معلومات طبية جامدة بطريقة بديعة. والعناصر كلها في سردها تدفع القارئ للانتقال من فقرة إلى أخرى، من دون أن يشعر بذلك.

لكن ماذا لو كانت الشخصيات غير موجودة أصلاً عند بناء الجملة، لا اسماً ظاهراً ولا حرفاً ولا ضميراً مستتراً؟

كيف تعيد بناء الشخصيات المفقودة؟

يصدف أحياناً أن هنالك معلومة ترد في النص ليس بها شخصية تؤدّي دور الفاعل، كما هو الحال مع هذه الجملة التي أوردتها توّاً:

> يصدف أحياناً أن هنالك معلومة ترد في النص ليس بها شخصية تؤدّي دور الفاعل.

فالشخصية التي تورد المعلومة في النص غير معروفة. قد يكون المقصود كاتب هذه السطور، أو قد يكون أنت، أو ربما أي صحفي أو كاتب آخر. ونلجأ إلى هذه الطريقة لدى إيراد معلومات عامة.

لكن عندما تكون المعلومات مجردة معقدة، كما في المثال أدناه، فقد نحتاج إلى اختلاق شخصية لجعل المعلومات سهلة الهضم لدى القارئ.

> تشمل الممتلكات غير الملموسة الخاضعة للضريبة الأوراقَ المالية والسندات. وتُطبق الضريبة على هذه الأصول لمرة واحدة، وقدرها 2% من قيمتها.

التعديل:

> يتعين عليك دفع ضريبة على ممتلكاتك غير الملموسة، بما في ذلك أوراقك المالية وسنداتك. وستدفع على هذه الممتلكات ضريبة لمرة واحدة قدرها 2% من قيمتها.

يمكنك أيضاً استبدال الضمير «ـــك»، بشخصية أكثر وضوحاً؛ مثلاً: «يتعين على دافعي الضرائب..».

تحدثنا حتى الآن عن الشخصيات، وكأنها يجب أن تكون شخصيات حية من لحم ودم، لكن الأمر ليس كذلك دائماً.

الشخصيات المجردة

لننظر في هذا المثال:

> يمكن للأفراد الذين يعانون مشكلات في الصحة العقلية أن يصبحوا خطرين على الناس. من المهم التعامل مع هذا الأمر بمجموعة متنوعة من الإستراتيجيات، بما في ذلك مساعدة المرضى، وإنفاذ القانون إن تطلب ذلك.

كما تلحظ في المثال، أنْ تستخدمَ المجرّدات بوصفها شخصيات في الجملة، فإنك تخلق مشكلة لدى القارئ. بعض المجردات يمكن فهمها واستيعابها؛ لأنها واضحة بما فيه الكفاية؛ مثل «أشارت المصادر» أو «قالت دراسة». ولكن عندما تكون الفقرة بأكملها قائمة على المجردات من دون سبب، سيحتاج القارئ إلى التركيز، وقد يشعر بأن كتابتك معقدة وصعبة الفهم.

إليك التعديل:

> قد يصبح الأشخاص المصابون بأمراض عقلية خطرين على الناس. عند ذلك ينبغي لنا استشارة الطبيب المختص، أو إبلاغ الشرطة عند الضرورة.

ولا يقتصر هذا الأمر على لغة دون أخرى؛ فأدمغتنا نحن البشر هي ذاتها بغض النظر عن اختلاف اللغات.

لنأخذ نصّاً كتبه توماس هنري هكسلي الذي كان طبيباً من القرن التاسع عشر، ويُنسب إليه الفضل في نشر أفكار داروين والأفكار العلمية الأخرى شعبيّاً في عصره. وهذه الفقرة الافتتاحية لمقاله الشهير «منهج البحث العلمي»:

> إن منهجية البحث العلمي ليست سوى تعبير عن الطريقة الضرورية لعمل العقل البشري. إنها ببساطة الطريقة التي تُدْرَس بها الظواهر جميعها، وتُعالج بعناية ودقة. وليس ثمة فرق بين العمليات العقلية لعَالِم، وتلك التي يجريها الشخص العادي، بقدر وجود فرق بين العمليات التي يجريها الخبّاز أو الجزار بوزن بضاعته باستخدام مقاييس عادية والعمليات التي يجريها الكيميائي في تحليل صعب ومعقّد عن طريق ميزانه واستخراج الأوزان المتدرجة بدقة. ذلك لا يعني أن استخدام المقاييس في الحالة الأولى والميزان في الحالة الثانية يختلفان في مبادئ بنائهما أو طريقة عملهما، ولكن شعاع أحدهما يتم ضبطه على محور أدق بكثير مقارنة بالآخر، وبطبيعة الحال يتغير بإضافة وزن أصغر بكثير.

إن مقالة هكسلي هذه كانت لا تزال تُدرّس نموذجاً في بعض الكتب المدرسية الإنجليزية حتى عهد قريب، رغم أنها ليست، بعبارة ملطّفة، نموذجاً على الوضوح، ومن المؤكد أنها ليست ممتعة للقراءة. لنلقِ نظرة كيف صاغ كاتب

آخر المعلومات ذاتها بطريقة مختلفة:

> البحث العلمي طريقة دقيقة، لا بل مألوفة، في فحص المعلومات. فالخبّاز أو الجزّار يزن بضاعته بطريقة التفكير ذاتها التي يستخدمها الكيميائي الذي يجري تحليلاً صعباً ومعقّداً باستخدام أوزان متدرجة بدقة.

شخصية الصحفي

بالعودة إلى شخصية الصحفي، فإن النصيحة الدائمة هي أن يتجنب الحديث عن تفكيره أو عن القارئ، ويشار إلى ذلك أكاديميّاً بالاسم المفزع «الميتا-خطاب» Metadiscourse. وإليك أمثلة عن ذلك:

- الإشارة إلى تفكير الصحفي: سأشرح أو سنشرح، سأناقش، وأضيف أن..، كما ذكرتُ آنفاً... إلخ.

- الإشارة إلى القارئ: فكِّر في..، انظر إلى..، وإليك..، تذكّر.. أريدك الآن أن... إلخ.

- الإشارة إلى الكتابة: أولاً، ثانياً، بالعودة إلى، ومن ثَمّ... إلخ.

علماً بأن «الإشارة إلى الكتابة» ليس حولها جدل، لكنها تندرج ضمن «الميتا-خطاب».

المشكلة تكمن في أن كثيراً من الصحفيين، بناءً على نصيحة باتت من تقاليد الكتابة الصحفية، يتجنبون الإشارة إلى تفكيرهم، أو إلى أنفسهم، ويلجؤون بدلاً من ذلك إلى صيغة المجهول (ويُذكر أن، ويُعد، ويقال.. إلخ) لتبدو كتابتهم

موضوعية ومحايدة. إلا أن القارئ لديه ما يكفي من الذكاء ليعرف أن شخصاً من لحم ودم يقف وراء النص.

في الواقع، جاءت النصيحة، ليس لأن إشارة الصحفي إلى نفسه بها خطأ، بل لأن الصحفي غير المتمرس يقع عادةً فريسة الحشو بالإشارة إلى نفسه أو تفكيره بمناسبة، ومن دون مناسبة.

أما الصحفي المتمرس الذي يشارك بشخصيته في القصة وينخرط فيها، فإنه يضفي بُعداً جديداً عليها. وإليك هذا المقطع الذي جاء في نهاية قصة «أحمد ماركيز أربيري»:

> في 23 فبراير/شباط 2020، أعدِم شاب خرج للجري في مقاطعة «جلين» بولاية جورجيا.
>
> كان اسمه أحمد ماركيز أربيري، كان يُدعى «كويز» من قبل محبيه، و«مود» من قبل معظم الناس الآخرين. وأريدك أن تعرف أن «مود» كانت لديه موهبة في ترك الانطباعات الجيدة، ولديه موهبة خاصة في تقليد «مارتن لورانس». إن «مود» كان مولعاً بالحلويات، وكان يطلب كعكة «الفَدْج» من والدته في حفلات أعياد الميلاد، وغالباً كان يشارك الكعكة مع أخته الكبرى. أريدك أن تعرف أن «مود» كان يوقع البطاقات التي يشتريها لوالدته باسم «الطفل المدلل»، وأن «مود» وشقيقه كانا يرتديان الخوذات التي يستخدمانها في لعبة سيارات «الكارتينغ»، ويلعبان بحذر على «الترامبولين»، وأنه لم يخذل قطّ شقيقه الأكبر. أريدك أن تعرف أن «مود» هرس خنصره، وهو يلعب بالطوق في المدرسة الثانوية، وبدلاً من معالجة الإصبع كما نصحت «ياسمين»، تركه يُشفَى من تلقاء ذاته، وظل ملتوياً إلى الأبد. أريدك أن تعرف أن «مود» لم يكن يتأفف كلما بدأ شيئاً جديداً، وعندما يتأفف الآخرون كان يوبخهم قائلاً: «لا تبتئس يا رجل. افعل ما عليك فعله للتعامل مع الأمر».

لاحظ كيف تداخلت شخصية الصحفي مع شخصية القارئ مع شخصية الضحية، مع شخصيات كل أولئك المنخرطين في القصة بطريقة أو بأخرى.

***

تحرير النص

في هذا القسم، نركز على جعل النص متماسكاً، بحذف ما قد يثقله. وسنتناول: مواطن الحسن في ترتيب الكلمات في الجملة، وبعض الاستخدامات اللغوية.

حتى الآن، تحدثنا عن مبدأين رئيسين للوضوح:

- اجعل الشخصيات الرئيسية بصيغة «الفاعل» في الجملة.

- اجعل الأكشن بصيغة «الفعل» في الجملة.

بالتأكيد، لن يجلس الكاتب أو الصحفي، ويطبق هذه المبادئ على كل جملة. مع الممارسة، ستصبح جزءاً من مهاراته، وفي لا وعيه؛ سيحتاج إلى استحضارها فقط عندما تستغلق عليه جملة ما.

إضافة للمبدأين السابقين، ثمة مبدأ ثالث؛ وهو أيضاً يتعلق بالجملة، لكنه يشرح انسيابية الجمل:

- ضع المعلومات المألوفة قبل المعلومات الجديدة، أو مهِّد لها. لا تذكرها فجأة.

وللحديث عن ذلك، نحتاج أولاً إلى فهم:

التماسك والاتساق

التماسك Cohesive يكون بين الجمل: كيف تنتهي جملة وتبدأ الأخرى.

الاتساق Coherent يكون في الفقرة بأكملها: كيف تتسق الجمل مع بعضها في فقرة كاملة. وكيف تتسق الفقرات مع بعضها.

لنأخذ هذا المثال:

بعض الأسئلة المذهلة بشأن طبيعة الكون، طرحها علماء يدرسون الثقوب السوداء في الفضاء. **فانهيار نجم ميت إلى نقطة ربما لا تتجاوز حجم «البِلْية»، يكوّن ثقباً أسود.** عندما تُضْغَط كمية كبيرة من المادة في حجم صغير جدّاً، تُحدِث تغييراً محيّراً في نسيج الفضاء المحيط بها.

الآن انظر إلى التعديل:

(1) بعض الأسئلة المذهلة بشأن طبيعة الكون، طرحها علماء يدرسون الثقوب السوداء في الفضاء. (2) **يتكوّن الثقب الأسود لدى انهيار نجم ميت إلى نقطة ربما لا تتجاوز حجم «البِلْية».** (3) عندما تُضْغَط كمية كبيرة من المادة في حجم صغير جدّاً، تُحْدِث تغييراً محيّراً في نسيج الفضاء المحيط بها.

الآن، أصبح النص أكثر سلاسة. لكن، ماذا حدث؟

الجمل تصبح متماسكة عندما تكون بها «إحالة» بَعْدِيّة: آخر بضع كلمات في نهاية جملة ما، تظهر في بداية الجملة التالية بمزيد من العمق أو الشرح، ما يخلق انسيابية في القراءة. وبسبب ذلك، قد تلجأ أحياناً إلى صيغة المبني

للمجهول كما في الجملة (3) في المثال السابق. في الواقع، أحد أسباب وجود صيغة المبني للمجهول في اللغات عموماً، هو لتمكين الجمل من التدفق بيُسر وسهولة.

إنّ ذكر شيء ما في نهاية جملة من دون تفاصيل هو تنبيه للقارئ أن «ها هنا شيء ما» نوع من الإضمار، من دون الدخول في تفاصيله. وتأتي بداية الجملة التالية بمزيد من المعلومات عن هذا الشيء «المضمر» إذا جاز التعبير.

ليس ذلك فحسب؛ لغويّاً، في العربية إذا أُضمِر الشيء ثم فُسِّر، كان ذلك أفخمَ له من أن يُذكَر من غير تقدمة وإضمار. وهذه من عجائب ضمير الشأن. وسُمِّيَ كذلك لأنه يُضْفِي «الشأنَ» والمكانة على ما يحيل إليه.

لتوضيح ذلك، انظر إلى هذه الآية:

﴿فَإِنَّهَا لاَ تَعْمَى الْأَبْصَارُ﴾ [الحج: ٤٦].

فـ «ها» في «فَإِنَّهَا» تعود إلى «الأبصار» وإضمارٌ لها، وإضفاء مكانة وفخامة عليها. انظر كيف تذهب هذه الفخامة والروعة إذا حذفنا «ها»: «فإن الأبصارَ لا تَعْمى».

وهنا مثال آخر:

﴿إِنَّهُ لاَ يُفْلِحُ الْكَافِرُونَ﴾ [المؤمنون: ١١٧].

انظر كيف أن الْحُسْن كله يذهب بمجرد إزالة الإضمار: «إنَّ الكافرين لا يفلحون».

وفحوى الأمر أن ذكر شيء جديد فجأة ليس مثل ذكره بعد التنبيه عليه، والتقدمة له. فبالتنبيه والتقدمة، تجعل الشيء مألوفاً، ثم تعيد، وتوطِّد، ثم تبني، ثم تصرِّح بالجديد في هذا الشيء.

سبق أن تناولت بمزيد من التفصيل الألفةَ والفضول[38] (بمعنى الجديد) نفسيّاً وجماليّاً في الصحافة. أن تبدأ الجمل بالمعلومات المألوفة، فإنك تمهّد الطريق للقارئ؛ تجعله مستعدّاً لتلقي المعلومات الجديدة بيُسر.

القارئ يحصل على تلك المعلومات المألوفة من مصدرين:

أولاً، هو يتذكر كلمات الجمل التي قرأها توّاً. ولهذا السبب، في مثالنا عن الثقوب السوداء، بداية (2) تترافق مع نهاية (1)، وبداية (3) تترافق مع نهاية (2).

ثانياً، لدى قارئ الجملة معرفة عامة عن موضوعها. مثلاً، لن يتفاجأ إذا وجد الجملة التالية (4) تبدأ بهذا الشكل:

...تُحْدِث تغييراً محيّراً في نسيج الفضاء المحيط بها. (4) أظهر علماء الفلك أن...

فكلمات «علماء الفلك» لم تظهر في الجمل السابقة، مع ذلك لن يتفاجأ القارئ بالإشارة إليها نظراً لأن النص يتحدث عن الفضاء، وعنده، على الأقل، معرفة عن هذا الموضوع.

المشكلة التي قد تواجهها، هي أنك عمليّاً عندما تكتب، تصبح المعلومات مألوفة لديك، ولا تعود تعرف ما الجديد. رغم ذلك، عليك أن تحاول؛ مع الممارسة ستتعلم التمييز بين المألوف والجديد عند القارئ.

---

[38] عبد القادر، رشاد "الألفة والفضول في الصحافة"، المحرر نت، 2020.

ستلجأ أيضاً في كثير من الأحيان إلى استخدام أسماء الإشارة أو الأسماء الموصولة، أو أدوات أخرى مثل «من ثَمّ»، «بالعودة إلى»، «أولاً، ثانياً»، «أخرى»... إلخ، للإشارة إلى الجملة السابقة، كما فعلتُ في الفقرة السابقة باستخدام «رغم ذلك». عند استخدام هذه الأدوات، حاول أن تضعها في بداية الجملة أو قربها:

> إن حساب اعتمادات الدروس في كليات الجامعة **مسألة أخرى يجب النظر فيها.**

التعديل

> **مسألة أخرى يجب النظر فيها،** هي حساب اعتمادات الدروس في كليات الجامعة.

إذاً، الجمل تتماسك عندما «تحتك» نهاية الأولى -بأن تمهد لما سيأتي- مع بداية الجملة التالية.

فمتعة القراءة ليست في الوصول إلى ما تقوله الجمل لفظاً فقط، إنما في استكشاف ديناميكيات التفاعل بينها، تلك الحرارة بسبب الاحتكاك بينها في أثناء توليد المعنى. هذا ما سنتناوله تالياً.

***

ابتداء من عهد الخلفاء الراشدين، وتوسُّعِ الدولة الإسلامية، ظهرت تيارات شعوبية (قادها الفُرْس أساساً) مقاومة للغة العربية، ولهيمنة العرب على مفاصل الدولة. وسيظهر منهم مَنْ يقول إن المهم هو «المعنى»، وليس «المبنى»؛ تماماً، مثلما قد تسمع الآن ممن يعملون في الصحافة أنّ المهم «وصول الفكرة»، وليس صياغتها في ألفاظ حسنة.

لغويّاً، أدت هذه الحركة إلى نقاش لا يزال محتدماً حتى الآن عن علاقة اللفظ بالمعنى. وهو ما أسميه في هذا الكتاب «تَوَلُّد» المعنى من «الاحتكاك» الناشئ بين الجمل والعبارات.

اللفظ والمعنى

وسيخرج الجاحظ ويقول: «المعاني مطروحةٌ في الطريقِ يَعْرفُها العجميُّ والعربيُّ، والقرويُّ والبدويُّ، وإنما الشأنُ في إقامةِ الوزنِ وتَخيُّر اللفظِ، وسهولَة المَخْرج، وصحَّةِ الطَّبْعِ، وكَثْرةِ الماءِ، وجودةِ السَّبْك»[39].

وسيُفْهَم من كلام الجاحظ تفضيلاً للفظ، لكنه سيعود، ويوضح في رسائله أن «الأسماء في معنى الأبدان، والمعاني في معنى الأرواح، اللفظ للمعنى بدنٌ، والمعنى للفظ روح».

لكن العلاقة بين اللفظ والمعنى، لن تنضج إلا مع عبد القاهر الجرجاني الذي قال بنظرية «النظم» في «التَّخَيُّر» و«التوخي».

التَّخَيُّر والتَّوَخي

ومفاده: ليس لعبارة ما مزيةٌ على الأُخرى، إلا إذا كان لها في المعنى تأثيرٌ لا يكونُ لصاحبتها.

---

[39] الجاحظ، «كتاب الحيوان» الجزء 3، ص 132-131.

إذاً، «التَّوَخي» يتطلب عبارتين صائبتين لغويّاً ونحويّاً، ويُراد بهما الغرض ذاته. وتختار إحداهما لأن تأثيرها في المعنى يختلف عن تأثير الأخرى. مثلاً:

- زيدٌ كالأسد.

- كأن زيداً الأسدُ.

فالعبارتان صائبتان لغويّاً، وكلتاهما تريد تشبيه زيد بالأسد، إلا أن «كأن زيداً الأسدُ» تَزيدُ في معنى تشبيهِهِ به زيادةً لم تَكُنْ في العبارة الأولى، وهي أنْ تَجعله من فَرْط شجاعته وقوة قلبه، وأنه لا يروعه شيء، بحيث لا يتميَّز عن الأسدِ، ولا يُقَصِّر عنه، حتى يُتَوهَّم أنه أسد في صورة آدميٍّ.

ثم تجد أن هذه الزيادة وهذا الفرق لم يأتيا إلا بـ «التوَخِّي» والاختيار في نظمِ اللفظ وترتيبه؛ إذ قُدِّمت «الكاف» إلى صدر الكلام، ورُكِّبتْ مع «أنَّ»، وما كان ذلك إلا بالنظم الذي يخلق «احتكاكاً» بين العبارات، مولِّداً زيادة في المعنى.

عن الاختيار والصواب

في هذا الكتاب نظرنا إلى بناء الجملة من زاوية الاختيار وليس الصواب؛ فالكاتب الجيد يضع الأولوية دائماً للاختيار، ولا شيء يفوق ذلك أهمية. مثلاً، لنأخذ هذه الجمل البسيطة، أي واحدة ستختار، إذا أردت أن تكون كتابتك واضحة؟ علماً أن الجملتين صائبتان لغويّاً:

- نقص الدعم الإعلامي كان السبب وراء خسارتنا للانتخابات.

- خسرنا الانتخابات؛ لأن الإعلام لم يدعمنا.

الغالبية ستختار الجملة الثانية.

لكن على عكس الوضوح، يبدو أن الصواب ليس مسألة اختيار، بل مسألة التزام بالقواعد. الاختيار يتطلب محاكمة عقلية سليمة، ومَلَكة في التمييز. بينما الصواب يتطلب ذاكرة جيّدة في حفظ القواعد.

وكثيرٌ مما يُنشر عن الكتابة الصحفية يركّز على «الصواب». والنصيحة الدائمة الجاهزة والغامضة: «إذا أردت أن ترى جلال اللغة العربية في بساطتها وسيرها قُدُماً نحو الغرض، فاقرأها عند الفلاسفة والمؤرخين والشعراء العرب»، من دون تقديم التوضيح لماذا لغتهم حسنة؟! والحال أن الأمر أكثر تعقيداً من ذلك؛ فأنْ يقيّد الكاتب نفسه بـ«الصواب» فقط، فإنه عمليّاً يجازف بوضوح كتابته.

***

عن الإعراب وعلاماته

وإليك الفكرة: قبل نحو 1200 سنة، خرج أحد تلامذة سيبويه، وهو قطرب (محمد بن المستنير البصري، توفي سنة 206 هجرية)، عن الرأي السائد لدى النحاة في النظر إلى الحركات والإعراب. ورأى أن الإعراب في اللغة العربية ليس للدلالة على المعاني، وأن الحركات جيء بها فقط للفصل بين الحروف والكلمات ومنعاً لالتقاء الصوامت. وقطرب بهذا، طعن في أصول الآراء اللغوية؛ إذ إن دور الحركات في الإعراب، ودلالتها على المعنى، يُعدّ أمراً من المسلمات التي لا يداخلها شك بين النحويين العرب. وأحدث

بذلك حركة حجاج لغوي لا يزال الجدال بشأنها محتدماً بين المؤيدين والمعارضين حتى يومنا هذا.

وكان عبد القاهر الجرجاني قد أرسى في القرن الخامس الهجريّ ما سُمي فيما بعد بـ«علم المعاني» في كتابه «دلائل الإعجاز»، وعلم البيان في «أسرار البلاغة»، وكان ابن المعتز قد وضع قبله علم البديع. ثم في القرن السادس الهجري، جاء أبو يعقوب السكاكي بـ«مفتاح العلوم» الذي حوّل ما اعتبره سابقوه «فنّاً» إلى «علم» له قواعده، وبدأ معه طور الجمود في المفاهيم النحوية التي لم تشهد تغييراً مهمّاً منذ ذلك الحين، رغم تغيّر استخداماتها عمليّاً شأن أيّ لغة حية.

***

لنأخذ أمثلة كيف يولّد «احتكاك» الألفاظ المعنى، أوردها الجرجاني في كتابه «دلائل الإعجاز»:

تقديم المفعول

﴿وَجَعَلُوا لِلَّهِ شُرَكَاءَ الْجِنَّ﴾ [الأَنعام: ١٠٠]

كما ترى، فإن الأصل في هذه الجملة هو: «وجعَلوا الجنَّ شركاء اللّه»، لكن الآية قدَّمت «شُرَكَاءَ» على «الْجِنَّ»، فأحدثت فرقاً وزيادة وحسناً في المعنى، ومفاده أن جملة:

«وجعَلوا الجنَّ شركاء اللّه»

تفيد معنى مقيّداً؛ وهو أنهم جعلوا الجنّ (وحدهم) شركاء الله.

بينما الآية تقول:

﴿وَجَعَلُوا لِلَّهِ شُرَكَاءَ الْجِنَّ﴾

أي الشركاء إطلاقاً وليس الجن فقط. فكما ترى أن «شُرَكَاءَ» جاءت مفعولاً أولاً لـ«جعلوا»، و«لِلَّهِ» جاءت في موضع المفعول الثاني. وبذلك يكون «الْجِنَّ» شبيهاً بالاستئناف البياني الذي يكون ما قبله موضع استشراف وسؤال، فيجيب الاستئناف عليه؛ وكأنه جواب على سؤال: «فمن جعلوا شركاء لله تعالى؟» فقيل: «الْجِنَّ» لأنه منصوب. ويصبح معنى الجملة أنه لا ينبغي اتخاذ شركاء لله لا من الجن ولا من غيرهم، لأن الصفة التي وقع عليها الإنكار وهي «شُرَكَاءَ»، ذُكِرَت مجردة غير مجراة على شيء -فقد جاءت قبل النطق بالجن- لتكون إنكاراً ونفياً عامّاً لأي نوع من الشركاء.

وهكذا ترى أن إعادة ترتيب الكلمات في النظم خلقت احتكاكاً مختلفاً بين الكلمات، ما ولَّد زيادة في المعنى وفرقاً فيه.

حذف مفعول الفعل المتعدي

في المثال السابق حرَّكنا المفعول به من مكانه، الآن انظر هنا، ماذا سيحدث إذا كان الفعل متعديا وحذفنا مفعوله:

لتسهيل الفكرة، ينبغي أولاً التمييز بين الفعل اللازم الذي لا يحتاج إلى مفعول

به، والفعل المتعدي الذي يحتاج إلى مفعول به؛ فإذا دخل «ه» أو «ك» على الفعل، كان متعدياً، وإذا لم يدخل كان لازماً.

مثلاً: ضَرَبَ.

يمكنك قول: ضرب«ه» أو ضرب«ك»؛ فهو متعدّ.

لكن: نَامَ

لا تستطيع قول: نام«ه» أو نام«ك»؛ فهو لازم.

الآن، انظر إلى المثال:

فلانٌ يحُلُّ ويَعْقِدُ، ويأمر وينهى، ويضر وينفع.

الأفعال هنا كلها متعدية وحُذِفَ مفعولها، والأصل «فلانٌ يحل الأمور ويعقدها، يأمر بها وينهى عنها، وبيده أن يضرك وبيده أن ينفعك».

إلا أن ذكر المفعول يذهب الحُسْن كله الذي كان في الجملة؛ لكن كيف ذلك؟ من أين جاء ذاك الحسن الذي كان في حالة حذف المفعول؟ ولماذا ذهب بذكره؟ أليس الفعل المتعدي يتطلب أصلاً مفعولاً به؟

إليك التفسير: الفعل المتعدي به طاقة يصرفها عادة في المفعول عندما يحتَكّ به. إذا حُذف المفعول، يوجه الفعل المتعدي طاقته إلى الفاعل ويصرفها فيه، ويُحْدِث زيادةً في معنى الفاعل؛ فـ«الحلّ» بمطلقه في يد «فلان»، والعقد

بمطلقه، وكذلك الأمر، والنهي، والضر، والنفع.

وعلى ذلك قوله تعالى:

﴿قُلْ هَلْ يَسْتَوِي الَّذِينَ يَعْلَمُونَ وَالَّذِينَ لاَ يَعْلَمُونَ﴾ [الزمر: ٩].

والمعنى: هل يستوي مَن له علم ومن لا علم له؟ من غير أن يقصد شخصاً بعينه.

وكذلك قولُه:

﴿هُوَ الَّذِي يُحْيِي وَيُمِيتُ﴾ [غافر: ٦٨].

وقوله:

﴿وَأَنَّهُ هُوَ أَضْحَكَ وَأَبْكَى، وَأَنَّهُ هُوَ أَمَاتَ وَأَحْيَا﴾ [القمر: ٤٣، ٤٤].

وقوله:

﴿وَأَنَّهُ هُوَ أَغْنَى وَأَقْنَى﴾، [القمر: ٤٨].

والمعنى هو الذي منه الإحياء والإماتة والغناء والإقناء.

وهكذا كلّ موضع كان القصد فيه أن تثبت المعنى في نفسه فعلاً للشيء، فإنَّ الفعلَ لا يُعدَّى هناك ويحذف مفعوله، لأنّ تعديته تَنْقُض الغرض وتُغيِّر المعنى.

ما تتميز به «إن» على «الفاء»

لنأخذ حالة أكثر تعقيداً من السابقتين، ونرَ ما سيحدث إذا استبدلنا «إن» بـ«ف»:

يقول بشار بن برد:

بكِّرا صاحِبَيَّ قَبْلَ الْهَجِيرِ *** إنَّ ذاكَ النَّجاحَ في التَّبْكيرِ

كما ترى، استخدم بن برد تركيباً غير مألوف، وأول ما يخطر بالذهن لو أنه قال: فالنَّجاحُ في التبكير.

ما تتميز به «إن» على «الفاء»، هو أنه:

إذا جاءت «إنَّ» على هذا الوجه، فإنها تغني عن «الفاء» العاطفة، وتُفيد من ربط الجملة بما قبلها أمراً عجيباً. كما تَرى قد صار الكلام بها «مستأنَفاً غير مستأنَف، ومقطوعاً موصولاً معاً». فلو أسقطتَ «إنَّ» من قوله: «إنَّ ذاكَ النجاح في التبكير»، ستجد أن العبارة لا تلتئِم، وسترى أن الجملة الثانية لا تتَّصل بالأولى، ستضطر أن تجيء بالفاء، فتقول: «بكِّرا صاحبيَّ قَبْلَ الهجير، فذاكَ النجاحُ في التبكير» ومثل ذلك قول بعضِ العرب:

فغَنِّهَا وهْي لكَ الفِداءُ *** إنَّ غِناءَ الإبلِ الحُداءُ

فانظر إلى «إنَّ غِناءَ الإبلِ الحداءُ»، وإلى ملاءمته للجملة قبلَه، وحسن تشبثِه به، وإلى حُسن عطف الجملة الأولى عليه. ثم انظر إذا تركت «إنَّ» فقلتَ:

«فغنِّها وهيَ لك الفداءُ، غناءُ الإِبلِ الحداءُ»، كيف تكونُ الصورة؟ وكيف يتخلخل البيت؟ ولن تجد بُدّاً من استخدام «الفاءَ» فتقول: «فغنِّها وهيَ لكَ الفداءُ، فغناءُ الإبلِ الحُداء». مع ذلك ستجد أنّ الألفة بين الجملتين، تلك الحرارة التي ولّدتها «إنَّ» بسبب الاحتكاك بين الجملتين، قد ذهبت لدى استخدام «ف» في موقع «إنَّ».

ترك العطف

دعنا نزد الاحتكاك بين الجمل والعبارات، بعدم وضع أي شيء بينها، وترك العطف، ولنرَ ما يحدث؟

انظر إلى هذا المثال الذي سبق أن أوردته أكثر من مرة من قصة الصحفي توماس فرينش «ملائكة وشياطين»:

> مرّ عام على جرائم القتل، ثم آخر، والآن قطع المحققون رَدْحاً من العام الثالث. عملوا ليلاً ونهاراً، عملوا في العطلات الأسبوعية، ألغوا الإجازات، نحفوا، سمنوا، أصبحوا شاحبين وناحلين ومنهكين، يستيقظون في الثالثة صباحاً بصدمة وخربشات على دفاتر الملاحظات الملقاة بجانب أسِرَّتِهِم.

ستجد أن حرف العطف «و» قد أُسْقِطَ كثيراً. مثلاً: عملوا ليلاً ونهاراً، وعملوا في العطلات الأسبوعية، وألغوا الإجازات، ونحفوا، وسمنوا، وأصبحوا شاحبين وناحلين ومنهكين، ويستيقظون في الثالثة صباحاً...

ترى أن الحُسن كله قد ذهب مع استخدام العطف.

انظر إلى هذه الآية:

﴿آلم، ذَلِكَ الْكِتَابُ لا رَيْبَ فِيهِ﴾ [البقرة: ١، ٢]

لم يقل «ولا ريب فيه»، إذ إنّ «لا ريب فيه»، بيان وتوكيد وتحقيق لقوله: ﴿ذَلِكَ الْكِتَابُ﴾، وزيادة تثبيت له، وبمنزلة أنْ تقول: «هو ذلك الكتابُ، هو ذلك الكتاب»، فتعيده مرة ثانية لتثبته، وليس يثبت الخبرَ غيرُ الخبر، لا يحتاج إلى ضامٍّ يَضُمُّه إليه، وعاطفٍ يعطفه عليه.

وقوله:

﴿إِنَّ الَّذِينَ كَفَرُوا سَوَاءٌ عَلَيْهِمْ أَأَنْذَرْتَهُمْ أَمْ لَمْ تُنْذِرْهُمْ لا يُؤْمِنُونَ، خَتَمَ اللَّهُ عَلَى قُلُوبِهِمْ وَعَلَى سَمْعِهِمْ وَعَلَى أَبْصَارِهِمْ غِشَاوَةٌ وَلَهُمْ عَذَابٌ عَظِيمٌ﴾ [البقرة: ٦، ٧]

قولُه: ﴿لا يُؤْمِنُونَ﴾، تأكيد لقوله: ﴿سَوَاءٌ عَلَيْهِمْ أَأَنْذَرْتَهُمْ أَمْ لَمْ تُنْذِرْهُمْ﴾، وقولُه: ﴿خَتَمَ اللَّهُ عَلَى قُلُوبِهِمْ وَعَلَى سَمْعِهِمْ﴾، تأكيدٌ ثانٍ أبلغ من الأول؛ لأنَّ مَن كان حاله إذا أنذر مثل حاله إذا لم ينذر، كانَ في غاية الجهل، وكان مطبوعاً على قلبه لا محالة.

وقوله:

﴿وَمِنَ النَّاسِ مَنْ يَقُولُ آمَنَّا بِاللَّهِ وَبِالْيَوْمِ الْآخِرِ وَمَا هُمْ بِمُؤْمِنِينَ، يُخَادِعُونَ اللَّهَ﴾ [البقرة: ٨، ٩].

إنما قال «يخادعون» ولم يقل: «ويخادعون» لأنه هذه المخادعة ليست شيئاً

غير قولهم: «آمنا»، من غير أن يكونوا مؤمنين، فهو إذن كلامٌ أَكَّدَ به كلاماً آخر هو في معناه، وليس شيئاً سواه.

وقوله:

﴿وَإِذَا تُتْلَى عَلَيْهِ آيَاتُنَا وَلَّى مُسْتَكْبِراً كَأَنْ لَمْ يَسْمَعْهَا كَأَنَّ فِي أُذُنَيْهِ وَقْراً﴾ [لقمان: ٧].

لم يأت معطوف نحو: «وكَأَنَّ فِي أُذُنَيْهِ وَقْراً» لأنَّ المقصودَ من التشبيه بِمَنْ في أذنيه وقْرٌ، هُوَ بعينه المقصود من التشبيه بِمَن لم يسمع، إلَّا أنّ الثاني أبلغ وآكَدُ من الأول.

مفهوم الاحتكاك

متعة القراءة ليست في الوصول إلى ما تقوله الجملة لفظاً، إنما في استكشاف ديناميكيات التفاعل بين مكوّناتها؛ فتنفصل أحياناً، وتترابط أو ترتبط أحياناً أخرى في طريقها لتوليد «المعنى».

انظر إلى الديناميكيات التي تنشأ من خلالها علاقة الارتباط بين «خَاتَم» و«فِضَّة» في الجمل التالية:

خَاتمُ فِضَّةٍ: علاقة إضافة.

خَاتمٌ فِضَّةً: علاقة تمييز.

خَاتمٌ فِضَّةٌ: علاقة وصفية.

خَاتمٌ من فِضَّةٍ: اصطناع علاقة رَبْط بأداة «من».

ستلحظ أن الارتباط في «1، 2، 3» عضويّ؛ أي إن الجملة لا تحتاج إلى أداة إضافية لخلق الارتباط، وهذا هو الأصل في اللغة العربية، ومفهوم «الاحتكاك» بين الجمل هو بهذا المعنى. بينما «4» احتاجت إلى حرف «من» لخلق الربط؛ لهذا فهو اصطناعي.

عندما تكتب، استكشف الديناميكيات الداخلية لمكونات الجملة.

***

بناء الجملة في اللغة العربية

لسبب ما، تتجاذب قوّتان متضادتان بناءَ الجُملةِ في اللغات جميعها؛ فالأصلُ في الجُمَل الانفصال والاستقلال، والأصل في المفردات الارتباط والتركيب.

أرْجعَ الألماني جوتهلف برجشتراسر في كتابه «التطور النحوي للغة العربية»، نزعةَ الاستغناء عن ربط الجمل بعضها ببعض، إلى خصائص اللغات عموماً، وأنها من بقايا حالِها الأوّلية البسيطة عندما كان لا يزال معجم البشر حفنة مفردات لا تساعد على الإسهاب.

انظر:

- جاء أبو عبد الله و محمد.

فهذه الجملة -على بساطتها- هي بالأصل جملتان:

- جاء أبو عبد الله.

- جاء محمد.

ولأنّ الجملتين السابقتين تنزعان إلى الانفصال، رُبِطتا بأداة ربط (حرف العطف (و) لتجنّب تكرار الفعل. والربط هنا يُسميه النحويون «أمْن اللَّبس» في فهم الانفصال بين الجملتين؛ إذْ لا نستطيع القول: جاء أبو عبد الله محمد. والربط اصطناعيّ؛ لأنه ليس من أصل الجملة؛ فهي بالأصل جملتان، وليس جملة واحدة.

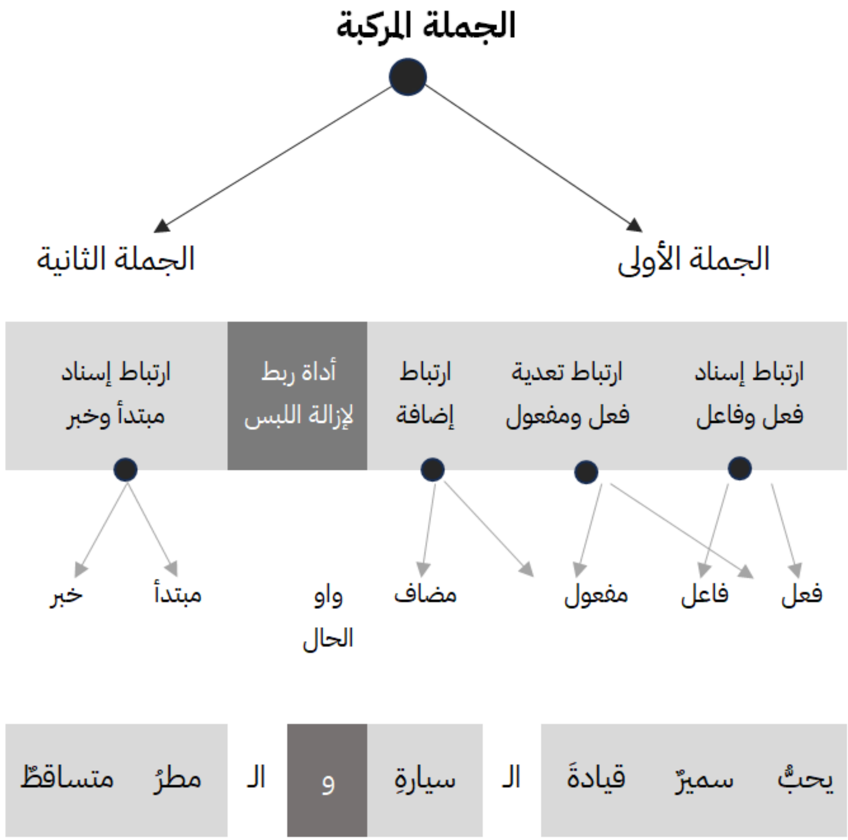
الجملة، بسيطة كانت أم مركبة، دائماً لها معنىً دلالي واحد، وليس عدة معانٍ (قد يكون لها أكثر من تفسير؛ لكنها كلها تندرج ضمن المعنى الدلالي الواحد). وتقتضي وحدةُ المعنى الدَّلَاليّ ائتلاف المعاني الجزئية داخل الجُملة بطريق الوظيفة النحوية التي تؤديها كلّ مفردة. لكن الوظائف (العلاقات) النحويّة لا تستوي؛ فبعضها وثيقٌ كعلاقة الشيء بنفسه، وتسمى «الارتباط»، وبعضها واهنٌ كعلاقة الشيء بغيره، ويحتاج دائما إلى أداة، وتسمى أداة «الرَّبْط».

ويشرح اللغوي د. مصطفى حميدة ذلك في كتابه «نظام الارتباط والربط»[40] بقوله إن الجُملة كالعِقْد الذي يَجْمَع بين حَبّاتِه سِلكٌ وثيقٌ، ولا بُدَّ أنْ يَبقى

[40] حميدة، د. مصطفى «نظام الارتباط والربط في تركيب الجملة العربية»، مكتبة لبنان ناشرون، 1997.

ذلك السِّلكُ مُتَّصلاً، وإلا ما استطاع الرَّائي أنْ يَفهَمَ من شَكلِهِ معنى العِقْد، وهذا هو «الارتباط»، فإذا انقطع السِّلك، وكنا نريد له أن يتصل وأن يُفْهَم منه معنى العِقْد، عالجنا انقطاعه بطريق الرَّبْط، حتى يعود متَّصلاً اتِّصالاً أشبه بما كان عليه، إلّا أن مَعْقِد الرَّبط يظلّ واضحاً للرَّائي، ويظلُّ مَعْلماً وقرينةً ماديَّةً على أن ما اصطنعناه لا يُعدُّ ارتباطاً، كما أنَّه لا يُعدُّ انفِصالاً، وإنّما هو مَرْتبة وسطى بين الارتباط والانفصال، ويسمى «الرَّبْط».

وإليك توضيح مفهومي الارتباط (إسناد، تعدية، إضافة... إلخ) والربط (باستخدام أداة ربط -و- في المثال) في هذه الجملة:



والعربية تلجأ إلى الرّبط بأداة لفظية ظاهرة -حرف (و) في المثال أعلاه- حين تَخْشى اللَّبْس في فهم الانفصال بين مَعْنَيَين، أو اللَّبْس في فهم الارتباط بين مَعْنَيَين.

ليس ذلك فحسب، «العربية» تطوّرت بخصائصها في الإيجاز كلّما وجدت إليه سبيلاً. لذلك قالت العرب «خَيْرُ الكلام ما قَلّ ودَلّ»، فمتى ما أمكن أن يكون الكلامُ جملةً واحدة، كانَ أَوْلَى من جعله جملتين «من غير فائدة». ذلك أنّ «الكلام إنما وُضِعَ للفائدة» فـ «الفائدة لا تُجنى من الكلمة الواحدة، وإنما تُجنى من الجُمَل ومدارج القول؛ فلذلك كانت حال الوصل عند العرب أشرف، وأقوم وأعدل من حال الوقف».

كما ترى، ثمة نزعتان متناقضتان هنا: نزعة متأصلة في الجملة العربية نحو الانفصال، ونزعة نقيضة في ميل مستخدميها إلى الإيجاز والوصل، وقد خَلقتا بضع عشرات من أدوات الرّبط الاصطناعية، تُضْفي معنى جديداً ودلالةً في كل سياق تُستَخدم فيه، بخاصة إذا علمنا أن الإعراب بذاته لا يُضفي ثقلاً معنويّاً على الجملة. فأفعال الماضي والحاضر والأمر والفاعل والمفعول به والمبتدأ والخبر... إلخ، هي هي، لا يتغير سلوكها ومعناها من كلام إلى كلام.

لفهم ذلك، دعنا نفكك هذه الآية لغويّاً إلى مكوناتها، لنرى ما يحدث:

(وَأَوْحَيْنا إِلى أُمِّ مُوسى أَنْ أَرْضِعِيهِ فَإِذا خِفْتِ عَلَيْهِ فَأَلْقِيهِ فِي الْيَمِّ وَلا تَخافِي وَلا تَحْزَنِي إِنَّا رَادُّوهُ إِلَيْكِ وَجاعِلُوهُ مِنَ الْمُرْسَلِينَ).

بداية، لاحظ في «أَرْضِعِيهِ» و«أَلْقِيهِ» أنها تجمع الفعل والفاعل والمفعول به في كلمة واحدة بطريق الارتباط وليس الربط.

إذاً، أصل الكلام:

- أوحى الله إلى أم موسى.
- قال الله: أرضعي يا أم موسى موسى.
- قال الله: يا أم موسى إذا كنت تخافين على موسى، فألقي موسى في اليم.

كما ترى، لا يزال الفعل والفاعل والمفعول به كلها موجودة، ولم يتغير سلوكها أو معناها، ولكن الجُمَل أصبحت لا تطاق لركاكتها.

ما يحكم بناء الجُمْلة العربية في كل أحوالها، ويجعلها جُمَلاً مثقلة بالمعنى، هو القانون الذي سمّاه الجرجاني «الفصل والوصل». الجُملة العربية تزدهر، وتنتعش بالوصل والفصل؛ بالارتباط والرّبط، فهي تَحكُم العلاقات السياقيّة النحوية بين جُزئيات المعاني داخل الجملة الواحدة، كما تَحكُم تلك العلاقات بين الجُمل داخل النّص. ولا تُبنى هذه العلاقات فقط بحرف العطف «و» المستشري في الكتابة الصحفية.

دع الكلمات والجمل تتصادم

في المرة القادمة، عندما تنهي كتابة جملة، وتبدأ بأخرى، اضبط نفسك. لا تستخدم «و».. «لكن».. «إلا أن».. «كيما».. «لا بد أن»... إلخ. لا تخشَ الفجوة بين الجملتين؛ ذاك الإحساس بأن هناك جسراً ناقصاً؛ بأن القارئ سيقع في «الفراغ». لن يحدث. اترك مجالاً للجمل والعبارات كي تحتك مع بعضها كحجري الرحى، كلما أمكن ذلك.

هل أنت قارئ من هذا النوع؟ هل تتعثر بين الجمل، وتتلعثم بين الفقرات؟ هل يحتبس عليك الفهم عندما تجد فاعلاً مستتراً، أو ضميراً محذوفاً، أو مفعولاً به مؤولاً؟ هل تحتاج إلى مَنْ يرشدك عندما تقرأ نصّاً؟ إذا كتبت بوضوح، وكنت متأكداً مما قلتَه وما لم تقله، لن يضيع القارئ. إنْ كان ثمة سبب للتشويش، فهو كثرة أدوات الربط التي تقلِّل من عملية الاحتكاك.

يكفي أن تفتح أي موقع أخبار عربي، لتجد الجُمل مثقلة بأكثر من 90 أداة ربط. أحياناً ستجد ثلاث أدوات ربط متتالية في بداية الجملة الواحدة كما الحال هنا:

«لكن في المقابل، فقد حصل الفلسطينيون..»

الهوس بأدوات الربط والانتقال ينفي حقيقة أساسية عن الكتابة؛ حقيقة سحرية، وهي أن الكتابة ليست مثل حزام ناقل الأمتعة، تحمل القارئ إلى النقطة عند نهاية النص حيث يتكشّف «المعنى». للكتابة الجيدة مغزى في كل جملة، وهي ممتعة بسبب ذاك الاحتكاك بين الجمل في أثناء توليد المعنى.

تعلّمنا في المدارس والجامعات أن ما يهم في القراءة هو اكتشاف «المعنى» الذي بُثَّ في النّص؛ فالكلمات تتبخّر تاركةً وراءها لحظةَ إدراك في الدماغ.

تعلّمنا أن الكتابة ليست سوى إِيداع «المعنى» الذي يستخلصه القارئ لاحقاً.

وأن الجُمْلة استنساخٌ للفكرة؛ مجرد قشرة خارجية، قيمتها تكمن فيما تنقله أو تحتويه، لا في كونها جملة. لا يهم شكلها، المهم المعنى الكامن فيها.

تعلّمنا أن نفكر، ونقرأ ونكتب كما لو أن التوافق بين اللغة والمعنى تقريبيّ؛ فالأشكال المختلفة لكتابة الجملة الواحدة، تعني الشيء عينه، لا فرق بينها.

لم يشرح لنا أحدٌ الارتباطات بين بقع الحبر على الصفحة التي نقرؤها. لم يقل لنا أحد إن اللغة تعيش داخل متانة الجملة.

ماذا لو لم يكن «المعنى» هو الغرض الوحيد من بناء الجملة؟

ماذا لو كانت الفضيلة والقيمة هي الجملة ذاتها، لا «المعنى» الكامن فيها؟

ماذا لو كانت كل سمة من سمات الجملة -المفردات، الإيقاع، الصوت، الترابطات، التركيب دلالةً ولغةً... إلخ- لها قيمتها؟

إذا كنت أباً مثاليّاً، وتروي القصص لطفلك، هل انتبهت أنه قد يطلب منك عند لحظات معينة، إعادة جملة بعينها كلمة بكلمة ومرة بعد أخرى؟

إذا كان «معنى» الجملة ليس بديلاً عن الجملة ذاتها.

إذا كان الغرض من الجملة أن تقول ما ينبغي لها قوله، وأن تكون هي ذاتها أيضاً، وليست مجرد «وعاء» لاستخلاص المعنى.

إذا كانت الكلمات لها تاريخها المعقد، وتشكلت عبر قرون من نطقها وكتابتها في سياقات الأدب والثقافة والعمل. إذا كان صداها يتردد مع أشباح أشكالها السابقة.

إذا كان للجملة ذاتها إيقاع وسرعة حركة.

إذا كانت تستخدم المجاز والتشبيه، أو الجناس أو واحدة من عشرات المحسنات.

إذا كانت تحدد الإيماءات الدرامية التي تصنعها بها بصفتك كاتباً.

إذا كانت تثير توقعات القارئ وتطلعاته على مستويات عدة.

إذا كانت تسمي الأشياء الفعلية في العالم، أو ربما تعيد تسمية العالم.

إذا كنت بصفتك كاتباً حارساً على كل هذه الصفات في الجمل التي تنشئها، فلماذا تتركها هناك، مركونة في زاوية مهملة؟ لم هذه النظرة الاستعلائية إلى القارئ، وأن «المعنى» سَيَفرُّ منه ما لم تكبّله بأدوات الربط؟

أليس استخدام أدوات الربط، هو محاولة متوترة لترقيع الجمل القصيرة مع بعضها في جملة طويلة؟ وكأن «المعنى» سيضيع ما لم يأتِ قبل نقطة النهاية في الجملة.

أليس حذف أدوات الربط، هو طريقك إلى تعلّم كتابة الجملة القصيرة، وتعلّم كيف يكون نصّك مفهوماً للقارئ؟

أليس الفراغ الذي تشعره بين الجمل، هو على الأغلب أدوات الربط والانتقال التي ينبغي لك حذفها؟

أليست الجملة الطويلة المزدحمة بأدوات الربط، هي عمليّاً إقصاء للعلاقات كلها التي قد تتكون بين الجمل القصيرة؟ ذاك الاحتكاك، والشدّ، والتوتر في الكهرباء الساكنة فيما بينها، مثل الـ«بيمول» والـ«دييز» بين العلامات

الموسيقية.

دع الكلمات والجمل تتصادم، كلما أمكن ذلك، عوضاً عن عقد صلح وسلام مصطنع بينها باستخدام أدوات الربط.

لا تصادم = لا احتكاك.

لا احتكاك = لا حرارة.

لا حرارة = لا نور.

لا نور = لا رؤية.

لا رؤية = لا معنى.

***

لنقرأ هذه القصة[41] لـ«ديف باري»، أحد أكثر الصحفيين المعاصرين فكاهة، وقد حاز جائزة «بوليتزر» عام 1988. وذكرت اللجنة أن الجائزة جاءت تقديراً لاستخدامه المستمر والفعّال للفكاهة بوصفها وسيلة لتقديم رؤى جديدة عن مسائل جادّة.

انظر إلى جمله؛ إنه لا يستخدم أدوات الربط إلا عندما يتطلب الأمر ذلك، ما يخلق احتكاكاً بين الجمل مولِّدة المعنى والعمق:

[41] Barry, Dave “Lost In America”, 1987.

تائهة في أمريكا

أقود السيارة مع والدتي عبر مدينة «هارتفورد»، بكونتيكت، في طريقنا إلى بلدة تسمى «إسكس». لم يسبق لكلينا زيارة «إسكس»، لكن كلانا يأمل بشدة أن توافق والدتي على **الاستقرار** هناك.

منذ عدة أشهر، وهي من دون منزل، تنتقل من ابن إلى ابن عبر البلد، بعد أن باعت المنزل الذي عاشت فيه مدة 40 عاماً؛ المنزل الذي ربتنا فيه، المنزل الذي بناه والدي. المنزل الذي مات فيه، في 4 أبريل/نيسان 1984. كانت تدوِّن ملاحظة بهذا التاريخ كل عام على التقويم في المطبخ.

«توفي ديف، 1984» تقول الملاحظة. «عُدْ إلينا، يا ديف».

في 5 يوليو/تموز، ذكرى زواجهما، كانت تدوِّن ملاحظة أخرى: «تزوّجت ديف عام 1942. لقد كان أفضل ما **صنعته في حياتي**».

المنزل كان أكبر من أن تعتني به والدتي وحدها؛ نصحناها جميعاً ببيعه. في نهاية الأمر، فعلت ذلك، وشحنت كل أثاثها إلى «سانيفيل» بكاليفورنيا، حيث يعيش أخي «فِلْ». كانت تنوي الإقامة معه إلى أن تجد **منزلاً مناسباً هناك**.

إلّا أنها كرهت «سانيفيل». في أول الأمر، بدا ذلك مضحكاً نوعاً ما، حتى بالنسبة إليها. كانت تقول باستغراب: «كل ممتلكاتي الدنيوية، في مستودع ببلدة سانيفيل، التي أكرهها». كان دائماً لديها حس **دعابة رائع**.

بعد فترة، لم يعد الأمر مضحكاً. غادرت والدتي «سانيفيل» لتقيم بعض الوقت مع أخي «سام»، في سان فرانسيسكو، ثم معي، في فلوريدا؛ لكنها لم ترغب في الإقامة معنا. ما

أرادته كان منزلاً.

الحق، ما أرادته، كان استعادة **منزلها القديم**.

مع والدي فيه.

بالتأكيد كانت تدرك عدم إمكانية تحقيق ذلك، وكلما حاولتِ التفكيرَ في أمر آخر تريده، كان ذهنها يتجمد فجأة. بدأت تقضي كثيراً من الوقت في مشاهدة المسلسلات الدرامية.

«عليكِ أن تمضي في حياتك،» كنت أقول لها بصوت أبوي جديد بدأت أكتسبه عندما أتحادث معها. من دون تردد، كانت تطفئ التلفزيون وتُخْرِج خريطة للولايات المتحدة، اشتريتها لها لمساعدتها على **التفكير.**

«قد تكون بلدة بولدر خياراً جيداً» كانت تقول، وهي تنظر إلى كولورادو. «لقد ولدت بالقرب من بولدر».

«أمي،» أقول ذلك بصوتي الجديد. «لقد تحدثنا عن بولدر 50 مرة، وكنتِ دائماً في نهاية الأمر تقولين إنكِ حقّاً **لا تريدين الإقامة هناك».**

تشعر بالندم؛ تعود إلى النظر إلى الخريطة، لكن أستطيع أن أقول بثقة إنها حقيقة **لم تكن تُبصر الخريطة.**

«عليكِ أن تكون واقعية» أقول ذلك بصوت الحكيم.

عندما بلغت المماحكة فيما بيننا حد الجنون، عادت إلى كاليفورنيا، وكررت العملية ذاتها مع إخواني الاثنين. ثم في ليلةٍ، اتصلت لتسأل، بكثير من الحرج، ما إذا كنت سأذهب

معها للبحث عن منزل في «إسكس»، بكونتيكت؛ سمِعَتْ أنها بلدة لطيفة. كنت أمر بفترة سيئة، لكن بالتأكيد قلت لها «نعم»، فأمك هي أمك. قابلتها في «هارتفورد»، واستأجرت سيارة.

أقود السيارة، **ووالدتي تنظر عبر النافذة.**

تقول: «مررت بهارتفورد العام الماضي مع فرانك ومِل، في طريقنا إلى ماين،». «فرانك» هو شقيق والدي؛ لقد توفي قبل أيام. كانت والدتي تحب رؤيته. **كان يذكرها بوالدي.**

«كنّا نغني،» تقول والدتي. ثم تبدأ في **الغناء**.

أنفخ أبداً الفقاعات،

فقاعات جميلة في الهواء.

أستشعر أنها تريدني أن أغني أيضاً. أعرف الكلمات؛ كنا نغني هذه الأغنية في الصغر.

تطير إلى الأعالي، لتصل إلى حد السماء.

ثم مثل أحلامي، تتلاشى وتذهب أدراج الرياح.

لكنني لا أغني معها. أتظاهر بالانشغال.

«أشتاق إلى فرانك»، تقول والدتي.

تبيّن أن «إسكس» بلدة صغيرة جميلة، ورأينا فيها شقتين جميلتين بسعر جيد. لكنني أستشعر تماماً أن والدتي لا تريد أن تظلّ هناك. لا تريد قول ذلك، بعد أن جرجرتني بالطائرة من ميامي؛ **كلانا يعرف ذلك.**

صباح اليوم التالي، في مقهى الموتيل، تناولنا وجبة إفطار **مشحون.**

«انظري، أمي» قلت لها، «عليكِ أن تتخذي قراراً»، **تحدثت بالمنطق.**

نظرَتْ إلى خريطتها. بدأَتْ تتحدث مجدداً عن «بولدر». أثار هذا غضبي. ألقيت عليها محاضرة، وأخبرتها أنها تتصرف كالأطفال. كانت تنظر إلى خريطتها، وتمسك بها بقوة. أعدتُها إلى «هارتفورد»، بالكاد تحدثنا في الطريق. وضعتها على متن طائرة؛ ستذهب إلى «ميلوَوْكي» لزيارة شقيقة والدي، ثم ستعود إلى أخي في «سانيفيل» بكاليفورنيا، التي **تكرهها.**

الحق، شعرت بارتياح عند **مغادرتها.**

«لا يمكنكَ مساعدتها» قلت في نفسي، «إلى أن تقرر هي ما تريد» كان **موقفاً سليماً.**

بعد أسبوع تقريباً، تلقينا أنا وزوجتي بطاقة من والدتي.

«هذه لأقول لكما عيد ميلاد سعيد في هذا **العام الخاص جدّاً»**، كتبَتْ على البطاقة، «وشكراً لكما على كل شيء».

عيد ميلادنا لا يزال أمامه أسابيع.

بعد يومين تقريباً، اتصل أخي «فِل»، باكياً، من المستشفى. تناولت والدتي جرعة كبيرة من الفاليوم والكحول. الأطباء يطلبون الإذن لنزع الأجهزة التي **تبقيها على قيد الحياة.** قالوا أنْ ليس ثمة **أمل**.

تحدثنا عن ذلك، لكن حقّاً، لا خيارات لدينا. منحناهم **الإذن**.

إنه الخيار الوحيد **المنطقي**.

آخر شيء فعلته والدتي، قبل أن تذهب عبر النفق نحو طائرتها، كان التفاتة نحوي، ثم ابتسمت لي ابتسامة عريضة. لم تكن ابتسامة سعادة؛ إنها الابتسامة ذاتها التي أغدقها على ابني عندما يزعجه الاستماع إلى الأخبار، وأقول له: «لا تقلق، **لن تنشب حرب نووية قط**».

لا يزال يمكنني رؤية تلك الابتسامة في أي وقت أريد. أغلق عيني، وها هي هناك. أمٌّ تحاول أن تطمئن ابنها أنّ كل شيء سيكون **على ما يرام.**

أردت تقديم هذه القصة، ليس لأنها تستخدم أدوات الربط عندما يتطلب الأمر ذلك، وليس لأنها تعتمد على الارتباطات بين مكونات الجملة لخلق ذاك الاحتكاك الذي يولِّد المعنى، بل أيضاً بسبب نهايات الجمل فيها. أشرت إليها بالخط العريض. تكاد تستطيع معرفة القصة من الكلمات والعبارات التي وردت في نهايات الجمل.

كيف تنهي الجمل

إذا كتبت دائماً جملك بحيث تكون صيغة «الفاعل» هي الشخصيات الأساسية في القصة، وربطت الأكشن الذي تقوم به بـ«أفعال» قوية، فعلى

الأرجح سيكون ما تبقى من مكونات الجملة واضحاً أيضاً. وبالنتيجة تحصل على نص متماسك ومتسق. لكن، إذا كانت بداية الجملة تستحق انتباهاً خاصّاً، فإن نهايتها هي التي تظل في ذاكرة القارئ، وتؤثر فيما يشعر به تجاه النص ككل.

القارئ يريدك أن تساعده على تخطي نوعين من الصعوبات:

- الجمل والعبارات المعقدة والطويلة.
- المعلومات الجديدة، ولا سيما المصطلحات التقنية غير المألوفة.

بوجه عام، الأفضل أن تبدأ جملك بعناصر قصيرة نسبيّاً: عبارة أو جملة تمهيدية قصيرة، يليها «فاعل» مختصر وواضح، ويليه «فعل» يعبر عن أكشن محدد. بعد الفعل، يمكن بناء الجملة الجيّدة مهما امتد طولها.

المبدأ العام هو أن تقود القارئ ليس من التعقيد إلى البساطة، ولكن من البساطة إلى التعقيد.

انظر، كيف تبدأ هذه الجملة التي تتحدث عن مفاهيم معقدة نوعاً ما، بعبارة تمهيدية «في هذه الدراسة»:

> في هذه الدراسة، نحلل إيرادات الضمان الاجتماعي ونفقاته على مدار العقود الستة الأخيرة، باستخدام معايير اجتماعية وتأمينية لتحديد المتغيرات في العجز المستقبلي.

الآن، انظر إلى هذا النص. على الرغم من أنه نص اختصاصيّ، فإنّ القارئ العادي سيستطيع فهم الفكرة العامة بلا مشقة:

عندما تتقلص عضلة ما، فإنها تستخدم **الكالسيوم**. إذا استطعنا معرفة الآلية التي يؤثر بها الكالسيوم على تقلص العضلات، سيمكننا فهم الآلية التي تستخدمها أدوية «مثبطات الكالسيوم» في إعادة ضبط **اضطرابات نُظُم القلب**. إن الوحدة الأساسية لتقلص العضلة تسمى «الساركومير». يتكون «**الساركومير**» من شريطين، **شريط فاتح وشريط داكن**. تتكون هذه الشرائط بدورها من أربعة بروتينات تنظم عملية تقلص العضلة: **«الأكتين» والـ«تروبوميوزين» والـ«تروبونين» في الشريط الفاتح والـ«ميوزين» في الشريط الداكن.** تتقلص العضلات عندما يتفاعل بروتين في الشريط الفاتح، وهو الـ«أكتين»، مع بروتين في الشريط الداكن، وهو الـ**«ميوزين» الذي ينتج طاقة تسمى إنزيم الأدينوسين ثلاثي الفوسفات، ويشار إليه اختصاراً بـ«أتيباز».**

لاحظ كيف أن المصطلحات الاختصاصية (بالخط العريض) جاءت في نهاية الجمل.

مفهوم «النبرة»

إذاً، الكلمات الأولى في الجملة مهمة؛ لأنها تحدد الفكرة التي تتحدث عنها الجملة. والكلمات الأخيرة في الجملة مهمة أيضاً؛ لأنها تحدد «نبرة» الجملة.

انتبه عندما تتحدث مع الآخرين، كيف أنك تشدد على بعض الكلمات أو المقاطع أكثر من غيرها. حتى عندما تقرأ نصّاً ما بصمت، فإنك في قراءتك تشدد على بعض الكلمات أكثر من غيرها. هذا التشديد يسمى «النبرة». وهي مهمة لأن القارئ يشعر بصوتك بصفتك كاتباً إذا وضعت «النبرة» في مكانها الصحيح لدى كتابة جملك.

انظر إلى هذه الجملة:

قد تتسبب ظاهرة الاحتباس الحراري في ارتفاع مستوى مياه البحر إلى درجة تُغمَر فيها المناطق الساحلية المنخفضة في العالم، ومن ثم اختفاؤها، **وفقاً لعلماء الغلاف الجوي.**

التعديل:

وفقاً لعلماء الغلاف الجوي، قد تتسبب ظاهرة الاحتباس الحراري في ارتفاع مستوى مياه البحر إلى درجة تغمر فيها المناطق الساحلية المنخفضة في العالم، ومن ثم **اختفاؤها**.

الحق، يمكنك خلق تأثيرات أسلوبية مختلفة من خلال الطريقة التي تنهي بها جملك.

والعربية، إحدى اللغات التي قد تضحِّي بأي مكوِّن في الجملة لخلق ذاك التأثير الذي تتركه النبرة.

انظر:

﴿فَلَوْ شَاءَ لَهَدَاكُمْ أَجْمَعِينَ﴾ [النحل: ٩].

الأصل: لو شاءَ أنْ يَهدِيَكم أجمعينَ لهَداكم. وترى كيف أن الجملة ذهب منها الحُسن الذي كان فيها بذكر «أنْ يَهدِيَكم»، وكيف أصبحت «أجمعين» أضعف مما هي عليه في الآية.

وهنا حذف مفعول الفعل «شاء» في قوله:

﴿مَنْ يَشَأِ اللَّهُ يُضْلِلْهُ وَمَنْ يَشَأْ يَجْعَلْهُ عَلَى صِرَاطٍ مُسْتَقِيمٍ﴾ [الأنعام: ٣٩].

وكذلك في قوله:

﴿وَلَمَّا وَرَدَ مَاءَ مَدْيَنَ وَجَدَ عَلَيْهِ أُمَّةً مِنَ النَّاسِ يَسْقُونَ وَوَجَدَ مِنْ دُونِهِمُ امْرَأَتَيْنِ تَذُودَانِ قَالَ مَا خَطْبُكُمَا قَالَتَا لاَ نَسْقِي حَتَّى يُصْدِرَ الرِّعَاءُ وَأَبُونَا شَيْخٌ كَبِيرٌ، فَسَقَى لَهُمَا ثُمَّ تَوَلَّى إِلَى الظِّلِّ﴾ [القصص: ٢٣، ٢٤].

كما ترى، حُذف المفعول هنا في أربعة مواضع، والمعنى: وجدَ عليه أمة منَ الناس يَسْقون أغنامهم أو مواشيهم وامرأتين تذودان غنمهما، وقالتا لا نَسْقِي غنمَنَا، فسقى لهما غنمَهَم.. وهكذا. بحذف المفعول به، بات تركيز المعنى كله على الأفعال: يسقون، تذودان، نسقي، فسقى.

ثم انظر في هذا البيت:

فلوْ أنَّ قَوْمي أَنطَقَتْني رماحُهُمْ *** نَطَقْتُ ولكنَّ الرماحَ أَجرَّتِ

كما ترى، فالأصل: لكن الرماح أجرَّتني، فحذف «ني»، حتى تتركز القوة و«النبرة» على «أجرّت». ومعنى البيت أن عدم صبر قومه، وخذلناهم في مقارعة الأعداء بالرماح «أجرَّت»، أي شقّت لسانه ولم يعد يستطيع مدحهم. ويقال: أجررت الفصيل، إذا شققتَ لسانه لئلا يرضَعَ من أمه، كي ينفصل عنها.

ومن ذلك أيضاً:

شَجْوُ حُسَّادِهِ وغَيْظُ عِداهُ *** أن يَرى مُبْصِرٌ ويسْمَعَ واعِ

الأصل: أن يَرى مُبصرٌ مَحاسِنَه، ويَسْمعَ واعٍ أخبارَه وأوصافَه، ولم يذكر «المحاسن» و«الأخبار» إذ لا داعي لهما، فبمجرد أن تكون مبصراً سترى

محاسنه، وبمجرد أن تكون واعياً ستسمع أخباره. ولو ذكرهما، لذهب التركيز الذي تضعه الجملة على «مبصر» و«واع».

عندما تقترب الجملة من نهايتها، يتوقع القارئ أن يجد كلمات استحقت العناء، وسيشعر أن الجملة ليس لها «نبرة» إذا انتهت بكلمات ذات وزن دلالي أو نحوي خفيف. إيقاع الجملة يجب أن يحمل القراء أكثر فأكثر نحو القوة. فمثلاً، الصفات والظروف أثقل من حروف الجر، ولكنها أخف من الأسماء، وصيغة المصدر هي أثقل الأسماء. صيغة المصدر عادة تكون إشكالية إذا استُخدمت بديلاً للفعل؛ فهي تدل على حدث من دون زمن أو أكشن. ولكن في نهاية الجملة يكون لها وزنها، فهي -رغم أن بعض الآراء تذهب إلى غير ذلك- تُعد أصل المشتقات جميعها.

لننظر كيف أنهى ونستون تشرشل الكلمة التي ألقاها في مجلس العموم في 4 يونيو 1940؛ وهو اليوم ذاته الذي انتهت فيه عملية سحب الجنود العالقين في خليج «دنكرك». وقتئذ، لم تكن أمريكا، ويشير إليها تشرشل في كلمته بـ«العالم الجديد»، قد انحازت إلى أي طرف في الحرب العالمية الثانية.

قال تشرشل:

> ... إلى أن يتقدم، بمشيئة الله، العالم الجديد بكامل قوته وجبروته، لإنقاذ العالم القديم وتحريره.

الطريف أنه غالباً تُقتطع هذه الجملة من كلمته لدى الاستشهاد بها. والعالم القديم هي أوروبا. ولكن انظر كيف أنه يحمل القارئ (أو المستمع) إلى الذروة والحُسْن في نهاية الجملة بذكر مصدرين اثنين «إنقاذ» و«تحرير».

لا يزال مفهوم «الحُسْن» مراوغاً، فما هو بالأصل؟ وهل يمكن تعلمه؟

الحُسْن: محاولة للفهم

إذا كنت قد استفدت من هذا الكتاب، وأصبحت قادراً على الكتابة بجلاء وترتيب، أو كنت بالأصل قادراً على ذلك، فعليك أن تَسْعد؛ لقد أنجزت الكثير. وفيما سيفضل القراء معظمهم الوضوح والبساطة على رطانة اللغة، يمكن للبساطة المبالغ فيها، أن تتحول إلى لغة جافّة، عقيمة لا حياة فيها، نادراً ما تعلق بالذاكرة. إنّ دفقةً من الحُسْن في جملك، لن تجعل فكرتها واضحة في الأذهان فقط، بل في كل مرّة تُستَدْعى فيها إلى الذاكرة، ستبث المتعة والإشباع.

للأسف، ليس ثمة طريق واحد إلى الحُسْن، ولا يمكن تعلمه بإتقان هذا الأسلوب أو ذاك. مع ذلك، ثمة أدوات ستساعد على استكشاف الطريق إليه. وقد تحدثنا عن العديد من هذه الأدوات فيما تقدم. لكن كتابتك لن تصبح حسنة بمجرد معرفة هذه الأدوات، تماماً مثل معرفتك بمكونات وصفة ما، لن تجعلك طاهياً ماهراً. ستحتاج أحياناً إلى نسيان بعض تلك الأدوات؛ إلى تجاوزها كي تجد صوتك بصفتك كاتباً. لا تتردد؛ افعل ذلك. الكتابة الحسنة قد تكون هبة؛ الهبات أيضاً تحتاج إلى الممارسة والتعلم. وأفضل أنواع الْحُسْن، هو ذاك الذي يساعد على التفكير. وأهم تلك الأدوات:

التوازن والتناظر

فما يجعل جملة ما حسنة هو بشكل رئيسي ذاك التوازن والتناظر بين أجزائها؛ إذ يردد كل جزء صدى الأجزاء الأخرى من حيث الصوت، والإيقاع، والتركيب،

والمعنى. الكاتب الجيد يستطيع تقريباً تحقيق التوازن بين أجزاء الجملة أيّاً كانت، ولكن التوازن الأكثر شيوعاً يعتمد على التناظر المتوازن.

إليك أمثلة أوردها كتاب في غاية الأهمية، واعتمدت عليه كثيراً، لجوزيف وليامز وجوزيف بيزآب بعنوان: Style: Lessons in Clarity and Grace، هذا النص المتناظر الذي كتبه الصحفي والكاتب والتر ليبمان:

> إن الوحدة الوطنية لشعبٍ حرٍّ تعتمد على توازن في السلطة السياسية بمقدار يكفي أن يجعل من المستحيل على الحكومة أن تكون تعسفية، وعلى المعارضة أن تكون متطرفة ومعاندة. حيثما يختل هذا التوازن، تفنى الديمقراطية. لأنه، ما لم تُجبِر الظروف جميع مواطني الدولة على عقد تسوية، ما لم يشعروا أن بمقدرتهم التأثير في السياسة، وأنه ليس لأحدٍ الهيمنة عليها كاملاً، ما لم يأخذوا ويعطوا بحكم العادة والاضطرار، فإن الحرية لا يمكن صونها.

في نص ليبمان، نجد أن كل عبارة تردد صدى الأخرى من حيث الترتيب، والصوت، والمعنى، بما يضفي على النص ككل تناظراً معمارياً معقّداً.

دعنا نعمل على تشريح نص ليبمان:

انظر كيف تُردِّد كل كلمة مهمة في عبارة، ما يقابلها في العبارة الأخرى (أبرزت الكلمة الأساسية في كل عبارة بالخط العريض، وبوضع خط تحت النبرة). لاحظ كيف أن «متطرفة» و«معاندة» تردد صدى «تعسفية»:

> إن الوحدة الوطنية لشعبٍ حرٍّ تعتمد على توازن في السلطة السياسية بمقدار يكفي أن يجعل من المستحيل..

على **الحكومة** أن تكون تعسفية،

و

على **المعارضة** أن تكون

متطرفة

و

معاندة.

ليبمان يخلق توازنا بين الكلمتين «الحكومة» و«المعارضة»، ويختم بتوازن الأصوات والمعاني في النبرات «تعسفية، متطرفة، ومعاندة». ثم يتبع ذلك بجملة استنتاجية قصيرة لا تنطوي على تناظر بين الكلمات، لكنها لا تزال متوازنة:

حيثما

يختل هذا **التوازن**،

تفنى **الديمقراطية**.

ثم بعد ذلك، يبدع تركيباً معقداً، بثلاث عبارات تمهيدية قبل الجملة الرئيسية، على عكس بعض النصائح التي جاءت في هذا الكتاب، خالقاً التوازن بين العديد من الأصوات والمعاني، وقد أشرت إليها بالخط العريض وبوضع خط تحت العبارات:

ما لم تُجبِر الظروف جميع **مواطني** الدولة على عقد
تسوية،

لأنه،

ما لم يشعروا أن
بمقدرت**هم** التأثير في السياسة،
وأنه
ليس **لأحدٍ** الهيمنة عليها كاملًا،

ما لم
يأخذوا
و
يعطوا
بحكم
العادة
و
الاضطرار

فإن **الحرية** لا يمكن صونها.

انظر إلى الاحتكاكات التي تخلقها «ما لم» في ثلاث عبارات متتالية، ثم المقابلة بين «التأثير» و«الهيمنة»، ثم ذاك التوازن في المعنى بين «يأخذوا» و«يعطوا»، وبين «العادة» و«الاضطرار»، ثم في العبارة الأخيرة «فإن الحرية لا يمكن صونها» يردد صدى «حيثما يختل هذا التوازن، تفنى الديمقراطية»، من حيث طريقة بنائها.

إذاً، إحدى ميزات النثر الحسن هو البناء المتوازن. وقد يكون هذا التوازن بين أي جزأين من الجملة، أو الجمل، ويمكنك بسهولة خلق التوازن باستخدام أدوات العطف أو الاستدراك، أو العديد من أدوات الربط. ليس بالضرورة أن تكون كل جملة متوازنة. لا بل إن الاستخدام المفرط لهذه الأداة سيبدو تحاذقاً. إذا استخدمت هذه الأداة بحكمة ورويّة داخل نصك لتختتم سلسلة أفكار،

أو عندما تريد تسليط الضوء على نقطة مهمة، فإن القارئ النبيه سيلحظ الجهد المبذول في بناء الجملة ويقدّره.

التشويق

قد يلجأ الكاتب الجيد، إذا أراد إضفاء الحسن على كتابته، إلى البدء بسلسلة من العبارات والجمل المتوازية، لتأخير الوصول إلى ذروة الجملة، ومن ثَمّ خلق التشويق. انظر إلى هذا النص للصحفي جيمس فالوز:

> إذا اعتبرَ الصحفيون أنفسهم مسؤولين عن تزايد الريبة لدى الناس، بالقدر ذاته الذي يحمِّلون فيه المسؤولية على السياسيين «الفاسدين» والجمهور «الأناني»؛ إذا اعتبروا أن الرخصة التي يمتلكونها للانتقاد والتشهير، تنطوي ضمناً على مسؤولية خدمة الجمهور؛ إذا فعلوا ما ذكر جميعه أو أيّاً منه، فإنهم سيجعلون الصحافة أكثر فائدة، والحياة العامة أكثر قوة، وسيجعلون أنفسهم أكثر جدارة بالاحترام.

كما ترى، يفتتح فالوز جملته الطويلة هذه، بثلاث عبارات شرطية، والأخيرة منها هي أطولها. أيضاً، عليك أن تنتبه أن هذه الأداة مثل غيرها؛ كثرة استخدامها تقلل من تأثيرها. كلما استُخدِمت على نحو أقل، كان تأثيرها أكبر.

إليك الفكرة: الجملة الحسنة الأنيقة تنتهي دائماً بقوة. يمكن تحقيق هذه القوة بأربع طرق:

- الجملة التي تنتهي بكلمة قوية، أو الأفضل، بكلمتين قويتين.

• الجملة التي تنتهي بعبارة تردد صدى عبارة سابقة.

• الجملة التي تنتهي بعبارة تتقاطع مع عبارة أخرى.

• ابنِ الجملة بحيث تتصاعد فيها الدراما تدريجيّاً إلى أن تصل ذروتها في نهاية الجملة.

وهنا جملة للروائية الأمريكية جويس كارول أوتس، من كتابها New Heaven and New Earth:

هيهات أن نكون محتجزين داخل جلودنا، داخل «زنزانات» أجسادنا، بمقدرتنا الآن إدراك أن عقولنا تنتمي، بطبيعتها، إلى «عقل» جماعي، عقل نتشارك فيه بما هو ذهني؛ اللغة ذاتها كأوضح تجلياته، وأن تلك التخوم القديمة لجِلْدِ الإنسان ليست تخوماً إطلاقاً، بل غشاء يربط بين تجربة الوجود الداخلية والخارجية. ذكاؤنا، فطنتنا، حِذْقَنا، شخصياتنا الفريدة، هي كلها في الآن ذاته «ملكيتنا» وملكية العالم.

وإليك تشريح هذا النص:

هيهات أن نكون محتجزين **داخل** جلودنا،

داخل «زنزانات» أجسادنا،

بمقدرتنا الآن إدراك

أن عقولنا تنتمي، بطبيعتها، إلى «**عقل**» جماعي،

عقلٍ نتشارك
- بما هو ذهني فيه؛
- اللغة ذاتها كأوضح تجلياته،

و

أن تلك التخوم القديمة لجِلْدِ الإنسان
- ليست تخوماً إطلاقاً،
- بل
- غشاء يربط بين **تجربة الوجود** الداخلية والخارجية.

ذكاؤنا،
فطنتنا،
حِذْقَنا،
شخصياتنا الفريدة؛

هي كلها في الآن ذاته
- «ملكيتنا»
- و
- ملكية العالم.

***

لا تبتئس إذا وجدت هذه الأشكال في بناء الجملة هندسيةً معقّدة. أنا أيضاً، لم تكن علاقتي جيدة يوماً مع الرياضيات. وأحسب أن معظم الكُتّاب والصحفيين مثلي؛ فأنّى لنا أن نستطعم ذلك المعنى الصوفي، الكوني فيها؛ نحن الذين هربنا من الجبر، والتفاضل والتكامل، وعلم الهندسة إلى دراسة الفروع الأدبية؟! لكن في السنوات الأخيرة، بدأت أستكشف تلك العلاقة بين الكتابة والرياضيات؛ فالمنطق الرياضي منطق متعالٍ، متسامٍ Transcendental، لا يُفهم معناه إلا بعمل «زووم آوت» ومشاهدة تلك الخيوط التي تربط ما بين

مكوناته. تماماً مثلما فعلنا بتشريح الجمل السابقة بالرسوم البيانية، لفهم الصورة الأكبر لها.

قبل نحو 800 عام، نشر الإيطالي ليوناردو فيبوناتشي كتاباً سماه «ليبر أباتشي» (كتاب الحساب) مستلهماً الأرقام العربية التي تعرّف إليها في مدينة «بجاية» الجزائرية حيث كان لوالده تجارة هناك. وأورد فيه متتالية عُرفت فيما بعد بـ«متتالية فيبوناتشي»، ومفادها أن كل حدٍّ في هذه المتتالية هي مجموع الحدَّين اللذين يسبقانه: 21-13-8-5-3-2-1-1-0. استخدمت هذه المتتالية فيما بعد في الأسواق المالية وخوارزميات الكمبيوتر، وحتى في العلوم البيولوجية؛ فمثلاً الزهور جميعها تتبع هذه المتتالية في عدد أوراقها، لا تجد زهرة بـ4 أو 6 أو 9 أوراق مثلاً، وأشياء أخرى كثيرة في الكون الفسيح.

ويكاد المرء يقف صامتاً في حضرة ذلك الهارموني الذي تتحرك فيه أسراب الطيور أو الأسماك، أو تلك الإضاءة المتناغمة التي تطلقها عشرات آلاف حشرات اليراع من بطونها في إيقاع كوني يضاهي بجماله لوحات فان كوخ ورنوار ومونيه. حسناً، لقد وجد العلماء أن كل ذلك يسير بحسب أنساق ومعادلات رياضية، من حركة الذرات إلى تشكل المجرات.

نحن البشر أيضاً لدينا هذه الأنساق ومعرفة لا واعية بالرياضيات تتحكم في سلوكنا. ويمكنك تخيّل المعادلة الرياضية المعقّدة التي تستخدمها من دون أن تدرك ذلك، لالتقاط كرة بقدميك في المكان والزمان الصحيحين: y = (v/u) x x^2 (x^2/2u^2) -. هذه المعادلة تسمى «خطية تربيعية»، وعلى الأرجح، سيصعب عليك فهمها حتى، وإن شُرحت، مع ذلك فأنت لا تزال تلتقط ببراعة الكرة بقدميك، تماماً مثلما قد تكتب بيُسرٍ جمل يحكمها منطق رياضي حسن.

الكتابة الجيدة، مثل الرياضيات، تنطوي على ذاك الامتنان الفطري للإيقاع والأنماط والتراكيب؛ ذاك الإحساس الذي نشعر به عند قراءة رواية عظيمة أو قصة شائقة، أو ربما قصيدة رائعة، بأن ما قرأناه شيء جميل، فأجزاؤه تتراكب معاً، لتكوّن كُلّاً واحداً لا تنفصم عُراه، تماماً مثل البهاء والحسن الذي شعر به عام 1980 عالم الرياضيات بينوا ماندلبروت[42] عندما اكتشف[43] بمعادلة بسيطة Zn+1 = Zn2 + C، ما بات يُعرف الآن بمعادلة ماندلبروت. ولا بد أنك قد شاهدت تجسيدها في شاشات توقف[44] الكمبيوتر وقضيت وقتاً تتأمل الإبداع الذي فيها.

أينما وجدتَ كتابة جيدة، ستجد معها الرياضيات؛ فرواية «موبي ديك» مليئة بالاستعارات الرياضية، لا بل كلّما قرأتَ أكثر لكاتبها هرمان ملفيل، ستكتَشف الرياضيات أكثر فأكثر. وليس ملفيل وحده، ليو تولستوي كتب عن التفاضل والتكامل، وجيمس جويس كتب عن الهندسة، ومثلثات قطرب أبي علي محمد بن المستنير، النحوي الذي سار بعكس التيار، ورباعيات عالم الفلك والرياضي والفيلسوف والشاعر عمر الخيام... إلخ. هذا ما تستكشفه عالمة الرياضيات سارة هارت في كتابها الصادر حديثاً Once Upon a Prime.

الكتابة الحسنة والرياضيات ليستا مترابطتين فحسب، بل إن استكشاف هذا الربط يزيد متعة القراءة، كما فعلنا في تشريح نص ليبمان وأوتس.

وثمة سبب أعمق يفسر وجد الرياضيات في قلب الأدب والكتابة الحسنة.

---

[42] Mandelbrot , Benoit, Wikipedia.org.

[43] Clarke , Arthur C. Fractals - The Colors Of Infinity, YouTube 2011.

[44] Eye of the Universe - Mandelbrot Fractal Zoom, YouTube.

الرياضيات تجعل «العبث» الكوني منتظماً: الكون مليء، بما يبدو وكأنه «عبث» محض، بمليارات النجوم والكواكب التي تدور أبداً، وتتقاطع، ثم تتصادم، وتموت، ثم تولد نجومٌ وكواكب جديدة، وأفضل أداة لفهم هذا «العبث» هي الرياضيات؛ «لغة الكون»، التي اكتشفت أن وراء كل ذلك تراكيب وأشكالاً منتظمة وأنماطاً متناسقة، تماماً كما فعلت معادلة ماندلبروت التي ترى أن وراء عدم الانتظام هذا نظاماً دقيقاً يجد فيه كثير من البشر البصمة الإلهية في خلق الكون.

القصص، بدورها، تجعل «عبث» الحياة قابلاً للعيش؛ كما تجعل الرياضيات بمنطقها ومعادلاتها الكونَ مفهوماً لدينا، فإن أدمغتنا نحن البشر تساعدنا على خوض «عبث» الحياة بالقصص. من دون القصص ما كنا قادرين على تقبل الموت والفناء. أدمغتنا تلهينا عن هذه الحقيقة المروعة، بأن تملأ حياتنا بأهداف نسعى إلى تحقيقها. والصعوبات التي نمر بها في أثناء السعي لتحقيق تلك الأهداف، هي قصتنا. إنها تمنح وجودنا معنىً. لا يمكن فهم عالم الإنسان من دون القصص. نحن نعيش حياتنا اليومية داخل قصة. عقولنا تخلق عالماً نعيش فيه؛ تكوّن الصداقات، وتكتسب العداوات، وتضع الأهداف لتصنع الحبكة؛ حبكة حياتنا. إن ما يفعله العقل هو خلق قصة تحوّل «عبث» الحياة إلى «أمل». فأدمغتنا مبرمجة فطريّاً على «معالجة» القصص، وليس المنطق. تولد القصة في الدماغ كما يتدفق الهواء بين الشفتين. وكل ما فعلته في هذا الكتاب هو مساعدتك بأدوات، قد تستخدمها أو تتجاوزها، للنظر بعين عقلك إلى داخلك لتكتشف الكاتب الكامن فيك، وتخرجه إلى النور.

انتهى

الملحق الأول

نافذة على القصة

فازت قصة «حياة في اثنتي عشرة دقيقة» بفارق ساعات، بالجائزتين المرموقتين «بوليتزر» و«جائزة ناشيونال ماجازين» عن فئة «الفيتشر» لعام 2020. القصة نُشرت في يونيو/حزيران 2020، في مجلة «Runner's World» التي تنشر عن الأحذية الرياضة أكثر مما تنشر قصصاً إنسانية. ولعلّ هاتين الجائزتين هما أولى جوائز المجلة التي تصدر منذ عام 1966.

قبل النشر بشهر تقريباً، كان ميتشل جاكسون قلقاً. في مايو/أيار 2020 كان قد أرسل توّاً الفصل الأول من روايته الأخيرة إلى وكيله. بانتظار استجابته، أراد أن يُشغل نفسه بالكتابة الصحافية. فجاكسون أيضاً كاتب مساهم في مجلة Esquire الرجالية التي تصدرها شركة «هيرست» إلى جانب Runner's World ومطبوعات أخرى.

عندما اتصل به مدير تحرير مشاريع شركة «هيرست» ليكتب لمجلة Runner's World قصة عن مقتل أحمود ماركيز أربيري في فبراير/شباط 2020، كان جاكسون متردداً؛ فعلى الرغم من ممارسته لرياضة الجري، لم يكن يوماً عدّاءً حقيقيّاً، كيف يكتب إذاً لمجلة متخصصة بالعدّائين؟! بعد أخذ ورد، اقتنع أخيراً.

لم يخرج جاكسون من منزله في «هارلم» بنيويورك؛ كانت جائحة كورونا قد بدأت تتجه إلى الذروة. لم يكن يعرف «مود» أو عائلته، ولم يذهب ويقابل أحداً وجهاً لوجه. لم يرَ منزل «مود»، ولم يجرِ جولة في الشارع الذي قُتِلَ فيه. لكن بعد ثلاثة أسابيع، وساعات طويلة

من العمل؛ من 10 إلى 14 ساعة يوميّاً، ومقابلات لا نهائية عن بُعد، أنتج «حياة في اثنتي عشرة دقيقة» في 5900 كلمة باللغة الإنجليزية.

جمع جاكسون المعلومات من مصادر متنوعة. أجرى مقابلات عن بُعد مع عائلة أربيري وأصدقائه وصديقته ومدرب كرة القدم، ما ساعده على إعادة بناء شخصية «مود» بأبعادها المتعددة.

كان قد مضى 4 أشهر على مقتل «مود»، وبمساعدة مراسل متمرِّس في جورجيا، تمكن من دراسة تقارير الشرطة والطبيب الشرعي. درس الأخبار التي نُشرت عنه طوال تلك الفترة. قضى ساعات في مشاهدة تحقيق مصوّر لجريمة القتل أعدّته صحيفة نيويورك تايمز، ومقاطع فيديو أخرى على الشبكات الاجتماعية، حتى استطاع صياغة صورة دقيقة ومرعبة للجريمة.

تتناوب القصة في ثلاثة مسارات: الحياة التي عاشها أربيري، وتسلسل أحداث الجريمة، ومنظور الراوي: حياة جاكسون الشخصية بصفته رجلاً أسود. فهو مثل أربيري، قُبض عليه في قضية حيازة سلاح مع المخدرات في بداية العشرينيات من أعمارهما. وبينما كان الحكم على أربيري بوضعه تحت المراقبة، أمضى جاكسون 16 شهراً في سجن بولاية أوريغون.



حياة في اثنتي عشرة دقيقة

تخيّلْ الشاب أحمود «مود» أربيري، الذي بدأ مسيرته لاعبَ «ركض خلفيّ احتياطيّاً» وأصبح لاعب «ظهير الخط»، في ملعب لتدريب فريق «برونزويك هاي بايرتز» [قراصنة مدرسة برونزويك الثانوية] لكرة القدم الأمريكية. قسّم المدرب الفريق إلى مهاجمين ومدافعين، وجعل المهاجمين يتدربون على خطتهم للمباراة التالية مع الفريق الخصم. المدرب، كعادته، كان يسخر من المدافعين. يقول لهم: «لستم جاهزين». «لا يمكنكم إيقافنا». «ماذا ستفعلون؟» في أثناء المباراة، يندفع «مود» بطوله البالغ 178 سنتيمتراً ووزنه الذي يصل إلى 75 كغ، نحو اللاعبين الذين يشكلون حائط الصد، وبووووم! فيَصدُر صوت أشبه ما يكون باصطدام السيارات، يتردد صداه في الملعب ثم في المدرجات، ويصل حتى غرفة خلع الملابس. إنها مأثرة يريدها المراهق «مود» أن تكون رسالة إلى مدربيه، وزملائه في الفريق، للقاصي والداني، ومفادها: لا تختبروا قوة قلبي. رفع بعض هؤلاء الزملاء قبضاتهم إلى أفواههم وهم يصيحون: أووووه. آخرون رَبتوا اللبادات على أكتاف زملائهم وهم يشيرون إلى «مود». أحد مساعدي المدرب جفل، وركض لمساعدة لاعب آخر سقط أرضاً. والمدرب نفخ في صفّارته. وصرخ: «لماذا ضربته هكذا؟» «وفّر ذلك ليوم الجمعة. دعنا نركـ تفعل ذلك الجمعة».

في تلك الجمعة، في ملعب مقاطعة «جلين» (أحد أكبر ملاعب المدارس الثانوية في ولاية جورجيا المحبة لكرة القدم الأمريكية)، كان «القراصنة» يتجمعون بقمصانهم البيضاء المزركشة باللون الأزرق والذهبي، في غرفة خلع الملابس. «مود» الذي يرتدي لُبّادات كتف مرتفعة وقناعاً واقياً للوجه بقياس 2 4 X والرقم 21 تكريماً لأخيه «باكّ» وللّاعب الشهير شون تايلور، تباهى وسط زملائه، وردّد ترتيلة ما قبل بدء المباراة.

«هل أنتم جاهزون؟» يصيح.

«إي نعم جاهزون!» يصيحون.
«هل أنتم جاهزون؟» يصيح.
«إي نعم جاهزون!» يصيحون.
«لستم جاهزين؟!» يصيح.
«شيييييييت!» يصيحون.

كيف أعاد بناء المشهد الافتتاحي؟

كان قد مضى على المباراة في المشهد الافتتاحي ما لا يقل عن 7 سنوات، فكيف استطاع جاكسون أن يعيد بناءه بهذه الطريقة القوية والحيوية؟ هذا النوع من الكتابة يُعد مزجاً بين الخيال والواقع؛ فالكاتب يستخدم أداة الخيال لسرد قصة حقيقية. في الكتابة الإبداعية، يدخل الكاتب في عقل الشخص الذي يكتب عنه ويستلهم أحاسيسه. جاكسون عرف من أصدقاء «مود» قوة إرادته وعزيمته، وعرف الوقائع الأساسية للمباراة من «أكيم» صديق «مود»، ومن مدربه «جيسون». وجاكسون نفسه كان لاعباً هاوياً، وقد سبق أن مرّ بهذه التجارب. ثم تحقق من وقائع المباراة من الناس والمدربين الذين شاهدوها بأنفسهم، لذلك بقدر الخيال في المشهد الافتتاحي، كانت دقة وقائعه الأساسية.

وسط تصفيق حادّ أشبه بالرعد، اندفع الفريق من فتحة النفق الذي يؤدي إلى أرضية الملعب، وقد تصاعد منه الضباب في ثورة غضب. فرقة المدرسة تعزف أغنية القتال، والمشجعات يلوحن بال «بوم بومس» في صفّ أمام الفرقة الموسيقية. بحر صاخب من الأزرق والذهبي في المدرجات، بينهم كثير من معارف «مود». في أثناء اللعب، بدأ الفريق الخصم بالتمرير في المباراة، فلجأ «مود» إلى قوته المدمرة، وتحت وهج أضواء مصابيح الهاليد المعدني الكاشف بما تشكله من تحدٍّ، اندفع «مود» بسرعة فائقة نحو لاعب الركض الخلفي وبوووووم! في ارتطام أشبه باصطدام الشاحنات. ترددت الضجة عبر الملعب ثم المدرجات،

بل ربما في كامل مدينة «برونزويك». صدر هدير من المشجعين، لكن «مود» هرول إلى الخطوط الجانبية بعدم اكتراث تقريباً. «جيسون فون»؛ مساعد المدرب وكان قد أشرف أيضاً على تدريب «مود» في فريق الناشئين، مسكه من القناع الواقي لوجهه. «هكذا تكون الضربة» قال له، وهو يكتم دهشةَ كيفَ أنَّ صبيّاً بحجمه يستطيع أن يضرب بتلك القوة.

لكن هذا هو الشاب «مود»، صغير في الحجم، كبير في القلب.

شاعرية النص

لست من محبي الجمل الشاعرية. في النصيحة السابعة في هذا الكتاب ذكرتُ أن «اذبح الجمل العزيزة على قلبك». في المشهد السابق من «حياة في اثنتي عشرة دقيقة»، تمر جملة لم أستطع تجاهلها. ليس لأنها شاعرية؛ فهي كذلك، بل لأن «شاعريتها» تصل حد الإدهاش؛ تلك المتعة في إحداث «الفهم» في أذهان الآخرين.

الجمل الحسنة تتنازعها قوتان: حُسْن التركيب والقدرة على الإدهاش. إذا طغى حُسْن التركيب على القدرة على الإدهاش، تحوّلت الجملة إلى تكلّف، وباتت «عزيزة على القلب»؛ وجبَ ذبحها. وإذا طغى الإدهاش على الحُسْن، احتفظت الجملة بديناميكيتها، بكونها جملة «صحفية»، بها أكشن. أي تظل الجملة حسنة التركيب، لكنها ديناميكية؛ تدفعك لتفكر، لتفهم، تجعلك ترى بعين عقلك، وتستشعر بحواسك.

الجملة الحسنة؛ الكاملة الحسن، تسافر عبر الزمان والمكان. تجعلك، بأبهى صورها، تحلف بأغلظ الأيمان إنك كنت على وشك قولها لو لم يسبقك إليها. فقد كانت على طرف لسانك. أو تجعلك، بالبهاء الأخفّ، تشعر بالغيرة لأنك لست بقائلها.

وجمل جاكسون الحسنة، هي من هذا النوع. تثير الدهشة من دون تكلّف.

ففي المشهد أعلاه، تمرّ جملة صرفتُ كثيراً من الوقت على ترجمتها، ولكن أعترف بأنني أخفقت في نقل كم الدهشة الهائل فيها بلغتها الأصل؛ الإنجليزية، وهي:

".Beneath a metal-halide glare that's also a gauntlet"

وترجمتي: «تحت وهج أضواء مصابيح الهاليد المعدني الكاشف بما تشكله من تحدٍّ»

المشكلة في كلمة gauntlet التي تعني بمعناها المعاصر التحديات أو الصعاب، ولكن بمعناها القديم تعني القفاز المعدني.

(لاحظ هنا أن الضوء والقفاز يتشاركان في كونهما معدنيين).

تاريخيّاً، gauntlet تشير إلى قفّاز واقٍ معدني كان يرتديه الفارس ليحمي بها كفّه بوصفه جزءاً من الدرع الذي يغطي به جسده. في العصور الوسطى، عندما يتحدى فارس ما آخرَ، كان يرمي بقفازه المعدني في دلالة على التحدي. إذا التقطه الفارس الآخر فهذا يعني أنه قبل التحدي. ثم يتبارزان إلى أن يقتل أحدهما الآخر.

مع مرور الوقت، استُخدم تعبير «gauntlet» بمعنى أكثر عمومية، ليشير إلى التحديات التي ينبغي للمرء التغلب عليها. ويُستخدم تعبير run the gauntlet لوصف سلسلة المصاعب التي يجب أن يمر بها المرء لبلوغ هدف معين. لكن الكلمة لا تزال تحمل بقايا آثار عهود الفروسية.

في سياق الجملة «beneath a metal-halide glare that›s also a gauntlet»،

يستخدم جاكسون التعبير بمعنى مجازي لوصف ما تسبِّبه الأضواء الكاشفة من ضيق في الرؤية لدى اللاعبين في الملعب. ما يستحضر، ولو من بعيد، صورةَ الفروسية: على ظهر حصانه، وتحت ثقل درعه المعدني، يغير «مود» على الأعداء، وعليه أن يتحمل مشاق الإغارة.

جاكسون لم ينسج الجملة من بنات خياله. بحث عن الملعب، وتعرّف على نوع الإضاءة فيه، وعرف أن الأضواء ستكون ساطعة لأنّ المباراة جرت ليلاً. هو نفسه كان لاعب كرة سلة متميزاً في مرحلة الثانوية. اختبر الأضواء الكاشفة وما تشكله من تحدٍّ للاعبين في كرة القدم الأمريكية أو كرة السلة، واختبر أيضاً مدى كثافة الجمهور في المدرجات في مباريات كهذه.

الأحد 23 فبراير 2020 | 13:04 لقطات فيديو مراقبة من منزل مجاور تظهر بالدقيقة «مود» الذي خرج للجري في منطقة «ساتيلا شورز» بـ«برونزويك»، يتجول في رقعة مشمسة من الطريق الضيقة، ويتوقف عند المرج المبقّع لبيت من طابق واحد بلون الرمال لا يزال تحت الإنشاء في العنوان: 220 «ساتيلا درايف». ثمة تواليت أحمر متنقل في الفناء الأمامي. المرأب مفتوح على مصراعيه.

الخط الدرامي

في هذا المشهد، ينحرف الخط الدرامي للقصة عن الخلفيات التي أتى منها «مود»، إلى التسلسل الزمني للأحداث التي أفضت إلى مقتله.

سيتابع جاكسون القصة حتى نهايتها بهذا البناء الدرامي: قصة داخل قصة. قصة

مقتل «مود» داخل قصة «مود» الإنسان: مولده، نشأته، دراسته، علاقته مع أسرته وأصدقائه، شغفه بكرة القدم الأمريكية، حبه الأول، خططه لتكوين أسرة، أحلامه وإحباطاته.

خلال سرد القصتين، سيتدخل جاكسون أيضاً بصوت الراوي، وسيسرد جزءاً من قصته الشخصية -فهو أيضاً، مثل «مود»، كان قد اعتُقل بتهمة حيازة سلاح إضافةً إلى مخدرات- وسيتحدث عن رؤيته، وتأملاته، وتفسيره لما جرى لـ«مود».

عندما باشر جاكسون في كتابة القصة بعد مقتل «مود» بثلاثة أشهر، كانت لا تزال القضية طازجة. الشرطة لم توقف الرجال البيض الثلاثة المتورطين في الجريمة إلا بعد أشهر من الحادث. وستنتظر المحكمة سنتين ونصفاً قبل أن تنطق بالحكم النهائي.

لفهم ما جرى، كان ضرورياً بناء السياقات؛ الصورة الأكبر. وما كان ذلك ممكناً من دون التضحية بالخط الدرامي، فلجأ جاكسون إلى هذا البناء: قصة داخل قصة، ليحافظ على الزخم الدرامي. كان قد استخدم التكنيك ذاته في روايته John of Watts التي كان قد فرغ من كتابتها قبل أيام.

مرتدياً حذاء «نايكي» بعنق قصير ولون فاتح، وتيشيرتاً أبيض، وسروالاً قصيراً كاكيّاً، يتسكع أحمود على المرج للحظة قبل أن يتجه إلى داخل البناء. كاميرا المراقبة تسجل داخل البناء، وتظهر أعمدة خشبية وألواح خشبية معاكسة وأكوام من ألواح الـ«شيتروك» الجصية، وأنابيب وأسلاك. هنالك صناديق مبعثرة ورافعة شوكية صغيرة محشورة في الزاوية. لا يلمس «مود» أيّاً من هذه الأشياء. ينظر حوله، يحدق خارج إطار تسجيل الكاميرا باتجاه النهر خلف المنزل. ربما يتساءل كيف سيبدو المنزل عندما ينتهي بناؤه. ربما يستحضر صورة أسرة يمكنها دفع تكاليف العيش في مكان كهذا قريب من المياه.

كتابة قصة من المنزل

أمضى جاكسون ساعات طويلة في مشاهدة وإعادة مشاهدة مقاطع كاميرا المراقبة التي انتشرت على الإنترنت، كما شاهد مراراً الفيديو الذي أنتجته صحيفة نيويورك تايمز وتسلسل وقوع الحدث. من المهم هنا الانتباه إلى أن الكاتب كتب القصة كاملة من دون أن يخرج من منزله.

«مود» ليس أول شخص يتجول في الموقع. سجلت كاميرات المراقبة آخرين منهم زوجان من البِيْضِ في إحدى الأمسيات وزوج من الأولاد البيض في يوم آخر. في أربع مناسبات، سجلت أيضاً ما يبدو أنه الشخص نفسه: شاب أسود نحيل ذو شعر طبيعي جامح ووشوم على كتفيه وذراعيه، رجل، لا يشبه «مود» في نظري. اسمح لي أن أضيف أن صاحب المنزل سيؤكد أنه لم يُسرق أو يُتلف أي شيء خلال تلك الزيارات جميعها.

«اسمح لي أن أضيف»

يستخدم جاكسون هنا ضمير المخاطب في قوله: «اسمح لي أن أضيف»، ليتقرّب من القارئ، ويتحدث إليه مباشرة، لأن ما يقول يستدعي التأمل. ففي مثل هذه الصيغة، يعرف القارئ أن الكاتب موجود هنا الآن، والكاتب يعرف أن القارئ موجود هنا أيضاً. القارئ يصبح شريكاً، وينخرط في فعل القراءة على نحو أعمق.

في هذه الأثناء، أحد الجيران يرتدي أفرولاً يرصد «مود» في أثناء تجواله في الموقع، ويتصل بالرقم 1-1-9. يقول: «هناك رجل في المنزل الآن». «إنه منزل

قيد الإنشاء. 219 أو 220 ساتيلا درايف». الرجل الجار ينتظر عند تقاطع شارعي «جونز» و«ساتيلا درايف». تقول المرأة التي تلقت البلاغ: «أريد فقط أن أعرف ما الخطأ الذي يرتكبه؟».

مصدر المعلومات

اعتمد جاكسون على ما نُشر بكثافة عن مقتل «مود» آنذاك. ثم إنَّه تعاون مع صحافي من مدينة «برونزويك» لتزويده بالتقارير الأصلية للشرطة والطبيب الشرعي.

يقول المتصل: «سبق أن التقطته الكاميرا مرات عديدة. هذه الحوادث تتكرر هنا». وهذه إفادة لا يستطيع التأكيد عليها، رغم أنه يصف «مود» على نحو صحيح: «رجل أسود، تيشيرت أبيض».

استخدام صيغة المضارع

اختار جاكسون استخدام صيغة المضارع للحوار الذي دار بين الجار والمرأة التي تلقت البلاغ، وفي لحظات مطاردة مود وقتله؛ لأنه أراد أن يكون القارئ حاضراً ليشعر بالأحداث لحظة وقوعها، وكأنه يشاهد مقطع فيديو. صيغة الماضي ما كانت لتفي بهذا الغرض.

***

لسبر أغوار ما يعنيه الخروج للجري لـ«مود» في مقاطعة «جلين»، عليك أن تعرف أمراً أو اثنين عن ممارسة الجري الترفيهية. قبل الستينيات، كانت فكرة الهرولة Jogging غريبة لدى الجميع تقريباً ما عدا الرياضيين الجادين، وكان لسان حال الناس يقول: ما جدوى الجري؟ لكن في عام 1962، زار «بيل باورمان»، مدرب المضمار الأسطوري والمؤسس المشارك لشركة «نايكي» نيوزيلندا والتقى زميله المدرب «آرثر ليديارد» الذي طوّر برنامج تدريب عبر البلاد. عاد «باورمان» إلى الولايات المتحدة متحمساً لما رآه. أطلق برنامجاً مشابهاً في «يوجين» (موطن دراسته ومكان عمله، جامعة أوريغون)، وألّف كتيّباً عن هذا الموضوع في عام 1966، وفي العام التالي نشر كتاباً مشتركاً بعنوان «الهرولة: برنامج لياقة بدنية مجاز طبيّاً للأعمار جميعها من إعداد اختصاصي قلبية ومدرب رياضي مشهور». أصبح الكتاب الأكثر مبيعاً، وبدأت الهرولة باعتبارها هواية أمريكية.

تاريخ

بطريقة أو بأخرى، يحاول ميتشل جاكسون الحديث عن مسقط رأسه في ولاية أوريغون. فمعظم كتاباته تدور حول هذه الولاية، وأراد أن يبني ذاك الرابط بينه وبين قصة «مود». أيضاً، هذه المعلومات التاريخية مهمة لبناء سياق للقصة، كيف ارتبطت رياضة الجري في أمريكا بالنخبة.

اسمحوا لي أن أعترف بأنني أحد أندر الأمريكيين، ما يُعرف أيضاً بـ «أسود أوريغوني». على هذا، أشعر بأنني مجبر على مشاركة الحقيقة عن الولاية التي أنتمي إليها: إنها بيضاء. أنا أتحدث عن «حظر السود» في دستور الولاية الأبيض. في الوقت الذي كان يُلهم فيه «باورمان» سكان «يوجين» بولاية «أوريغون»

للهرولة أميالاً حول أحيائهم في سراويل رياضية وأحذية ركض، كانت مدينة «يوجين» بيضاء بنسبة 97 في المئة. يمكن للمرء أن يحاجج في أن الطابع الأبيض للهرولة اليوم قد يكون، جزئيّاً، نتاج التركيبة السكانية لـ «يوجين». ولكن إذا جعلناها 100%، فيمكن أن تُنسب هذه السمة الأحادية للجري إلى طريقة تسويقها، وإلى ذاك القسر المنهج الذي وضع الجري في مكان ما داخل سلسلة تربط بين البذخ غير العملي والمجازفة التي لا يمكن تحملها، بالنسبة إلى عشرات الأشخاص من غير البيض.

والحق، أنه في الوقت الذي زار فيه «باورمان» نيوزيلندا، ونشر الكتاب الأكثر مبيعاً، كان الملايين من السود يعيشون في الجنوب الذي شهد قوانين «جيم كرو» للفصل العنصري. بحلول عام 1968، كان شتات السود الواسع قد فجع باغتيال «ميدغار إيفرز»، و«مالكولم إكس»، و«مارتن لوثر كينغ جونيور». وبحلول نهاية الستينيات وما بعدها، حُصِر السود الذي قَدِموا في أثناء «الهجرة الكبرى» (نزوح السود من الجنوب)، في الأجزاء الأكثر اكتئاباً من المدن الشمالية والغربية، تلك المناطق التي كانت الشوارع فيها أقل أماناً للمشي، ناهيك من الركض. عوامل كثيرة ثنت السود عن جني الفوائد الكثيرة للهرولة. وعلى الرغم من أن تركيبة العَدَّائين أصبحت أكثر تنوعاً على مدار الخمسين عاماً الماضية، فإنّ الهرولة، عموماً، لا تزال رياضة وهواية موجَّهة للبيض الموسرين.

أدعوكم لتسألوا أنفسكم، ما هو عالم العَدَّائين؟ اسألوا أنفسكم مَنْ يستأهل الجري؟ مَنْ له الحق؟ اسألوا مَنْ هو العدَّاء؟ ما عرقهم المزعوم؟ ما جنسهم؟ ما طبقتهم؟ اسألوا أنفسكم أين يعيشون، أين يركضون؟ أين لا يمكنهم العيش والركض؟ اسألوا ما القوانين التي تؤكد حقهم في العيش والركض -اللعنة- حقهم في الوجود في هذا العالم. اسألوا لماذا؟ اسألوا لماذا؟ اسألوا لماذا؟

القوة التي يمتلكها رقم ثلاثة

الحق، طرح هذه الأسئلة العميقة بهذه الكثافة المتتابعة جاءت فكرتها من مديرة قسم إنتاج المحتوى في شركة «هيرست»، والمحررة المشرفة على «حياة في اثنتي عشرة دقيقة». ثم أنهى جاكسون الفقرة بسؤال: «اسألوا لماذا؟» ثلاث مرات، لأنه يؤمن بالقوة التي يمتلكها هذا الرقم. فهو يدل على الكمال في معظم الثقافات. فنحن نحلف بـ«الثلاث»، ونطلق بـ«الثلاث»، ونعد حتى الثلاث لنبدأ أمرٍ ما... إلخ.

أحبَّ أحمود أربيري الركض بالمقاييس كلها، لكنه لم يطلق على نفسه تسمية العدَّاء. هذا عيب في ثقافة الركض. أن يكون «مود» هدفاً للقوى البيضاء المهيمنة بسبب الركض، فهذا فشل مؤكد لأمريكا. تحقق من السجلات -تصاريح العبيد، قوانين التشرد، اعتقال سكيب غيتس، الناقد والمؤرخ في جامعة هارفارد، أمام بيته- لا يمتلك السود مطلقاً حرية الحركة التي يتمتع بها البيض.

***

الأحد 23 فبراير 2020 | 13:08 يجوب «مود» خارج المنزل، وبعد بضع خطوات فقط يبدأ بالركض. لا يعلم بأمر الشاهد الذي اتصل بالرقم 1-1-9، ولا يزال يراقبه. «إنه يركض الآن. ها هو يذهب الآن»، يقول الشاهد للمرأة التي تتلقى البلاغ على الطرف الآخر من المكالمة الهاتفية. «حسناً، ماذا يفعل؟» تقول المرأة. يقول الرجل: «إنه يركض في الشارع». تُظهر اللقطات «مود» مهرولاً في شارع «ساتيلا درايف» ويمر أمام منزل «جريجوري» و«ترافيس مكمايكل»، وهما أب وابنه. «جريجوري مكمايكل»، الشرطي السابق الذي جُرِّد من حقه في اعتقال الأشخاص؛ بسبب عدم حضوره تدريباً على كيفية

«استخدام القوة»، يلحظ «مود» وهو يمر أمام منزله، فيعده مشتبَهاً به. صرخ في ابنه: «ترافيس، الرجل يجري في الشارع. هيّا بنا»، لأسباب يجب على مكمايكل الأب والابن الآن تفسيرها في المحكمة (كلاهما يواجهان 9 تهم، بما في ذلك القتل العمد والاعتداء الفاضح)، سلّحا نفسيهما-الابن ببندقية «ريمنجتون» طراز 870، والأب بمسدس «ماغنوم 357»- وركبا في شاحنة «فورد» بيضاء.

***

تقع «الجزر الذهبية» على طول الساحل الأطلسي بين مدينة «سافانا» بولاية جورجيا، ومدينة «جاكسونفيل» بولاية فلوريدا. تشمل المنطقة جزراً تسمى جزر الحاجز وهي «سانت سيمونز» و«سي آيلاند» و«ليتل سانت سيمونز» و«جيكيل»، إضافة إلى مدينتي «دارين» و«برونزويك». «ساتيلا شورز» الذي يعد جزءاً من الجزر الذهبية، هو حي غير مدمج بالأحياء المحيطة، ويضم عائلات من الطبقة العليا والمتوسطة؛ من المتقاعدين ذوي الياقات الزرقاء والبيضاء، وأصحاب البيوت الموسمية والمقيمين في الحي على نحو دائم، وأولئك الذين انتقلوا حديثاً. يتميز الحي الصغير بطرق ضيقة تظللها أشجار البلوط المكسوة بالطحالب، وأشجار صنوبر «التايدا» الباسقة، وأشجار «التمر حنة»، ومنازل من طابق واحد أو طابقين مع مروج خضراء ومواقف بسيارات من أحدث الطرازات. المنازل الواقعة على جانب واحد من «ساتيلا درايف» -وهو الشارع الرئيسي في الحي- تتباهى بنهر «ليتل ساتيلا» الملوَّن بالرواسب، والزاخر بأعشاب الـ«سبارتينا» الحبلية على طول أهواره الملحية التي تمتد أميالاً، ويُعَدّ فناءً خلفيّاً مرفَّهاً للحي.

الوصف

كيف استطاع جاكسون أن يصف المشهد السابق بهذه التفاصيل الأخَّاذة وهو في الحجر الصحي داخل منزله؟ لقد قرأ كثيراً عن المنطقة، وشاهد خرائط جوجل وصورها. لم يكتف بذلك فقط، ساعده صحفي من «برونزويك» وأخبره بأنواع الأشجار الموجودة، ووصف نهر «ليتل ساتيلا» ولونه، وما إذا كان هذا اللون يتغير على مدار السنة.

منزل عائلة «مود» في «برونزويك»، حيث كان يعيش حين مقتله، يقع على بعد ميلين فقط من «ساتيلا شورز»، لكنه يبدو -بدقة أكبر- وكأنه في بلد آخر تماماً. متوسِّط دخل الأسرة بمقاطعة «جلين» هو 51 ألف دولار؛ في «برونزويك» هذا الرقم هو 26 ألف دولار. في المنطقة التي يسميها الشباب السود The Wick «ذا ويك» [فتيل الشمعة]، يبلغ معدل الفقر 38 في المئة، وهي نسبة صاعقة.

«ذا ويك» هو المكان الذي ولد فيه أحمود ماركيز أربيري في 8 مايو/ أيار 1994. كان الطفل الثالث المدلّل لـ«واندا كوبر جونز» و«ماركوس أربيري» الأب. وتضم الأسرة التي تنتمي إلى الطبقة العاملة، شقيقه الأكبر ماركوس «باكّ جونيور» وأخته ياسمين. أطلقت الأسرة على أحمود لقب «كويز»، وهي نسخة مختصرة من اسمه الأوسط، بينما أطلق عليه أصدقاؤه لقب «مود». كان لدى «مود» فَرَقٌ طفيف بين أسنانه الأمامية، وبشرته الداكنة تلمع للأبد بسبب الساعات الطويلة التي يقضيها في الخارج تحت الشمس. التحق هو وأشقاؤه بمدرسة «ألتاما» الابتدائية. حينئذ، التقى مود بصديقه المقرب أكيم «كيم بيكر»، وهو زميل يقيم في مجمع «ليسوود سيركل» للشقق السكنية. يتذكر كيم، وكان في تلك الأيام انطوائيّاً بديناً، أن «مود» كان أحد الأطفال المشهورين في الحي، وقد استحوذ على إعجابه بتقديم «وجبات خفيفة» له.

سرعان ما أصبح الصديقان الحميمان لا ينفصلان: يجلسان معاً في الحافلة إلى المدرسة، يجوبان الحي بحثاً عن مكان للعب كرة السلة، أو لعب كرة القدم في لعبة تسمى «Hot Ball» أو لعبة لكرة السلة أطلقوا عليها اسم «Curb Ball».

اللغة والترجمة

اللغة التي يستخدمها جاكسون في كتاباته، هي اللغة التي يستخدمها السود في أمريكا. وهذا فعل مقاومة؛ مقاومة أولئك الذين يعدون لغة السود لغة إنجليزية غير فصيحة. لذلك؛ كانت ترجمة هذه القصة صعبة، وتطلبت كثيراً من الجهد والبحث لفهم السياق الصحيح.



أحد أقرب أصدقاء أحمود، أكيم بيكر، كانا يذهبان معاً أحياناً للجري.

في تلك الأيام، كان «مود» يحتمي تحت جناحي شقيقه «باكّ» الذي يكبره بثلاث سنوات فقط. «باكّ» عرّف «مود» أيضاً على الرياضة التي يحبها.

حدث ذلك خلال بطولة BCS الوطنية لعام 2002. لاعب «باكّ» المفضل في ذلك الوقت كان شون تايلور، وعلى الرغم من أن فريق «أوهايو بوكيز» هزم فريق تايلور «ميامي هوريكانز» على نحو غير متوقع، فإنّه أصبح لاعب «مود» المفضل أيضاً. في العام التالي، بدأ «مود» بلعب كرة القدم، وولع بصفته لاعب الركض الخلفي، ولاعب الظهير الخطّيّ.

بدأ «مود» أيضاً لعب كرة القدم مع أصدقاء «باكّ»؛ الأولاد الذين يكبرونه بسنتين أو ثلاث سنوات أو أكثر. خلال مسابقة مبكرة في الحي، أمسك أحد هؤلاء الأصدقاء «مود» بشدة لدرجة أن «باكّ» اعتقد أن شقيقه قد أصيب وتحرك للدفاع عنه. قبل أن يفعل ذلك، وثب «مود» واقفاً. «حينئذ عرفت أنه صلب العزيمة»، يقول «باكّ»، «وسيكون قادراً على الاعتناء بنفسه».

وقتئذ تقريباً، أهدى والدا «مود» شقيقته كلبَ يوركشاير تَرْيَر سمّته «فلاف». ربما كان «مود» صعب المراس في الملعب، لكنه أمضى الساعات يمرح فيها مع «فلاف» في الخارج ويساعد أخته في مهام العناية به. تعلّق «فلاف» بـ«مود» حتى إنه كان ينام عند قدميه ليلاً عندما تكون «ياسمين» خارج المنزل.

انتقلت العائلة إلى منزل أبيض صغير في شارع «بويكن ريدج درايف» في «برونزويك» عندما كان مود في المدرسة الإعدادية، وفي المنزل الجديد ظل «مود» يشارك شقيقه غرفة واحدة. يقول «باكّ»: «لقد كنت مهووساً بالترتيب». «لكن أحذية مود كانت مبعثرة هنا وهناك. التيشيرتات في مكان الغيارات الداخلية، والقمصان في مكان الجوارب».

في المدرسة الثانوية، عمل «مود» في ماكدونالدز لتأمين مصروف الجيب، ولكن أيضاً لمساعدة والدته التي غالباً ما كانت تعمل في وظيفتين. بحلول ذلك

الوقت، كان «مود» قد اختبر أول تحول جذري، وتبنى بعض أناقة أخيه، وبات يعرف الموضة. كان يفضّل الجينز الضيق وقمصان البولو ذات الألوان الزاهية وقمصان الركبي، وأبقى شعره قصيراً بخطوط حادّة عند الجبهة والصدغين. في بعض الأيام، كان «كيم» –وهو أول من يمتلك سيارة- ينقضّ فجأة على «مود»، ويتجّهان إلى جمعية «الجزر الذهبية للشباب المسيحيين»، ويلعبان كرة السلة، أو يمارسان الرياضة لست أو سبع ساعات متواصلة، ويقطعان مسافة قصيرة عبر الشارع إلى مول «جلين بليس» للحصول على كومبو البطاطس المقلية والجناحات في «أمريكا دِيْلِي»، ثم يعودان مجدّداً إلى اللعب والتدريب لساعات، أو يتجولان بالسيارة ما دامت إبرة عدّاد البنزين تسمح بذلك، ويستمعان إلى الرابر «لِيْلْ وين» أو «لِيْلْ بَوزي» أو «ويبي» أو «غوتشي ماني» (فناني «مود» المفضلين) عبر مكبرات الصوت في السيارة.



جيسون فون مدرب «مود» في فريق الناشئين.

التقى «جيسون فون»، مدرب فريق الناشئين في مدرسة برونزويك الثانوية بـ «مود» في سنته الثانية، عندما وعده زميله المدرب بظهير قوي لفريقه. عندما غادر مود الغرفة، بنحالة جسمه وصغر حجمه، عبّر «فون» عن شكوكه سريعاً. «هل أنت جاد؟»، قال. «ماذا يستطيع هذا الفتى الصغير فعله؟» جاءته

الإجابة سريعاً. تدريبات الفريق غالباً تضمنت تمريناً يسمى «أوكلاهوما» فيه يقف لاعبان على بعد ثلاثة إلى خمس ياردات ثم يتناطحان رأساً برأس. يتذكر «كيم» تفوُّقَ «مود» في التمرين، ليس بسبب قوته العضلية، بل لأنه «لم يكن يعرف الخوف في الملعب».

مزّق «مود» رباط الساق الصليبي الأمامي والغضروف المفصلي في أثناء مباراة في السنة الثانية. لو كان لاعباً آخر أقل تفانياً لاستسلم، لكنه أكمل عملية إعادة تأهيل شاقة. في الصيف التالي، أُصيبت ساقه والتزم مجدداً بإعادة تأهيل صعبة. تقول أخته «ياسمين»: «اعتاد والدانا القول: إذا بدأتَ شيئاً، فلا تستسلم». ارتدى «مود» مقوّماً للساق خلال السنة الإعدادية مما أعاقه، ومن دون شك قلل فرصه في اللعب في الكلية. ومع ذلك، فإن حقيقة أنه استطاع أن يلعب، دليل آخر على الشخصية القوية. كانت هذه كرة القدم في جنوب جورجيا، ولعب «مود» في دوري ضمّ عدداً من اللاعبين الذين سيصبحون محترفين فيما بعد، كما لعب في مباراة كانت ضد مدرسة «فالدوستا» الثانوية، أحد أكثر فرق كرة القدم للمدارس الثانوية فوزاً في البلاد كلها.

***

علاقة العاطفة بسرد الوقائع

لاحظ كيف ينتقل ببساطة من المشاهد السابقة المشحونة عاطفيّاً برسم صورة واقعية ومحببة لـ«مود»، إلى مشهد الرعب التالي حيث يطارد ثلاثة رجال من البيض شابّاً أسود، ثم -كما سنرى- يردونه قتيلاً في أحد شوارع «ساتيلا شورز». لا ينبغي للكاتب أن يفصل بين الشحن العاطفي وسرد الوقائع، ولكن عليه أن يعرف كيف ينتقل من هذا إلى ذاك، وعليه أن يتعلم أن سرد الوقائع لا ينبغي له أن يتأثر بالعواطف.

الأحد 23 فبراير 13:10 | 2020، مكمايكل الأب والابن، ربطا حزام الأمان في شاحنتهما البيك-آب وانطلقا مسرعين خلف «مود»، يطاردانه على طول شارع «بورفورد»، وهو شارع ضيق آخر تظلّله أشجار البلوط المورقة والصنوبر والمغنوليا. من الفناء الأمامي لمنزله، يرى «ويليام رودي بريان» جارَيه يلاحقان «مود»، ولأسباب سيضطر إلى الرد عليها أمام المحكمة (حيث يواجه تسع تهم، بما في ذلك القتل العمد ومحاولة ارتكاب جريمة الاحتجاز التعسفي)، ينطلق هو أيضاً بشاحنته البيك-آب خلفهما. يلاحق مكمايكل الأب والابن «مود» ويحاولان قطع الطريق عليه، لكن «مود» استدار راجعاً مجدداً -ربما تذكر المرّات كلها التي تملّص فيها من مهاجم محتمل- لكن هذه المرة وجد نفسه في مواجهة بيك-آب «بريان». يحاول «بريان» قطع الطريق على «مود»، لكن «مود» يتجنب الشاحنة، ويتجاوزها ويتجه نحو المنعطف الذي يؤدي إلى طريق «هولمز». مكمايكل الأب، جريجوري، يخرج من مقصورة شاحنة ابنه بعَلَمِها الاتحادي على صندوق العدّة، ويصعد في الخلف مسلّحاً بمسدس «ماغنوم 357». ثلاثتهم يلاحقون «مود» وهو يعدو بأقصى سرعة على طول طريق «هولمز».

أدوات السرد الروائي

يستخدم جاكسون أدوات السرد الروائي؛ فهو أولاً روائي ثم صحفي. يستخدمها في بناء المشاهد، وخلق الصور، مثلاً عندما يرسم صوت المسامير السفلى للأحذية الرياضية على الأرضية الخراسانية، ومشهد غرفة تبديل الملابس كما سنرى فيما بعد. الكاتب الجيد يدفع باللغة؛ لا يكفي أن تورد الوقائع بدقة، عليك أن تبحث عن جرس الصوت في اللغة. كاتب النثر يستخدم أيضاً أداة «التكرار»، عندما يقول: «اسألوا لماذا، اسألوا لماذا، اسألوا لماذا»، وفي مواضع كثيرة أخرى، وهي أداة قلّما يستخدمها الصحفي. أيضاً

الفقرة الطويلة التي تساعد على إيجاد الإيقاع الموسيقي للنص. الكاتب الجيد إذا كان لديه الوقت الكافي يستطيع أن يحول فقرة طويلة إلى قطعة موسيقى.

***

لعب «مود» في مباراة النجوم الصاخبة بين فلوريدا وجورجيا بعد موسمه الأول، لكنه لم يحصل على منحة دراسية لكرة القدم. بعد التخرج، التحق بكلية جورجيا الجنوبية التقنية في مدينة «أميريكوس»، ووضع نصب عينيه أن يصبح كهربائيّاً.

مثل «مود»، كنتُ رياضيّاً شغوفاً في المدرسة الثانوية (كانت رياضتي الطوق) التي لم يتسن إدراجها في برنامج جامعي رئيسي. ومثل «مود»، التحقت بكلية صغيرة (تابعة لجامعة محلية) في ولايتي. شاهدت أنا و«مود» الأصدقاء يحصدون المنح الدراسية، وينطلقون إلى البلدات أو المدن في أماكن أخرى، ويواصلون ممارسة الرياضة التي أحببناها. ترك «مود» الكلية التقنية بعد عام، وعاد إلى «برونزويك» ومنزل والدته. أنا أيضاً تركت أول كلية محلية. لكن على عكس «مود»، لم أكن مضطراً إلى العودة لمنزل والدتي؛ لأنني كنت أعيش معها بالفعل. «جيمس جي. تي. تريمينغز»، زميل آخر لـ«مود» في الجامعة، يعتقد أن الحنين إلى الأسرة كان السبب الأساسي في عودة «مود» المبكرة من الكلية. لكنني أظن أن «مود» قفل راجعاً لأن حياته انتهت بصفته رياضيّاً، وخيبة الأمل قد تطحَن حتى الأشخاص أقواهم.



جيمس جي. تي. تريمينغز في سيلدن بارك ببرونزويك.

بعد تخرجه بعام من الثانوية، أُلقي القبض على «مود» لحمله بندقية، وحُكِم عليه بخمس سنوات من المراقبة التي انتهكها بسرقة معروضات. بعد سنوات قليلة من تخرجي في المدرسة الثانوية، اعتُقلت لحيازة مخدرات وبندقية، وقضيت 16 شهراً في سجن الولاية.

«مود» مات – يا إلهي، لماذا؟ - وأنا، بنعمة من الله، كاتب وأستاذ جامعي مقبل على منتصف العمر.

لماذا أدخل جاكسون نفسه في القصة؟

فعل ذلك ليظهر تعاطفه بصفته كاتباً وصحفيّاً مع «مود»، وأيضاً لكي يظهر الفرص التي كانت متاحة أمامه. فجاكسون اعتُقِل مثل «مود» ودخل إلى السجن، بينما «مود» لم يدخل السجن. كان ثمة مسدس بحوزة جاكسون. جاكسون أصبح أستاذاً جامعيّاً، بينما «مود» قُتل. كل هذه المقارنات تظهر كيف يمكن قطع الطريق أمام الشباب السود في أمريكا ومنعهم من إظهار أفضل ما لديهم. عائلة «مود» كانت

واثقة أن سبب فشله هو عدم حصوله على منحة لدراسة كرة القدم الأمريكية، ما سبب له خيبة الأمل. المقارنات التي يجريها جاكسون بإدخال نفسه في القصة، تُضفي بُعداً وعمقاً عليها.

حتى لو كان «مود» يفكر في إعادة التسجيل في الكلية التقنية، فإنّه فقد إغراء الفكرة بمجرد أن التقى أول علاقة حب جادة في عام 2013. «شينيس جونسون» رأت «مود» لأول مرة عندما دخل ماكدونالدز ذات يوم، وأقنع المدير بإعادته إلى وظيفته السابقة. سرعان ما كان الحبيبان، وكلاهما خجولان، يرمق أحدهما الآخر في مناوباتهما. من غير الواضح مَنْ الذي بدأ بالخطوة الأولى. يقول «كيم» إن «مود» تحدث لأسابيع عن الفتاة الجميلة في مكان عمله، وكيف كان متوتراً من الاقتراب منها، إلى أن شجعه كيم قائلاً: «يا رجل، أنت مود. ما عليك سوى أن تسير إليها وتقدم نفسك». بحسب رواية «شينيس»، بدأت علاقتهما التي دامت خمس سنوات عندما عرضت على الصبي الوسيم «ماك فلوري» مجانية.



شينيس جونسون في جلين أوفرلوك بارك في برونزويك. التقى مود بشينيس عندما كانا يعملان معا في مطعم ماكدونالدز.

في موعدهما الأول، أخذها «مود» بسيارة «كامري» ذهبية اللون، اشترتها له والدته، ويقول «تي. جي.» إنه كان يعاملها وكأنها سيارة مرسيدس، مرتدياً قميصاً أنيقاً أبيض الياقة وحذاء «إير فورس وان» متلألئاً من «نايكي»، دعا «شينيس» إلى مأدبة مأكولات بحرية، فتح لها الأبواب، وسحب الكرسي لتجلس ودفع الفاتورة بالكامل من دون تردد. تقول والابتسامة ظاهرة في صوتها «عندما كنت معه، لم أكن أقلق بشأن أي شيء». في أول عيد فالنتين للثنائي، قاد «مود» سيارته طول الطريق إلى «سافانا»، واشترى لها دُبّاً من «بيلد-آ-بير» وسمّاه «كويز»، وسلمه لها جنبا إلى جنب خاتم الالتزام ما قبل الخطوبة على شكل قلب.

***

الأحد 23 فبراير 13:14 | 2020، تظهر مشاهد مسجلة بالهاتف «مود» على طريق «هولمز»، يفرّ مبتعداً عن شاحنة «بريان» البيك-آب، لكن باتجاه شاحنة «ماكمايكل» البيضاء. «بريان» في هذا الوقت تقريباً، أخرج هاتفه وبدأ في التصوير. في هذه الأثناء، «جريجوري مكمايكل» يتصل بالرقم 1-1-9. «آه، أنا هنا في ساتيلا شورز،» قال لمتلقي البلاغات. «هناك رجل أسود يجري في الشارع». متلقي البلاغات يسأل أين. يقول «لا أعرف في أي شارع نحن». «توقف عندك. اللعنة. قف!» التسجيل يظهر صراخه في «مود».

«مود»، هارباً الآن لما لا يقل عن ست دقائق، يركض نحو «ترافيس ماكمايكل» ذي الوجه الأحمر الذي يقف عند باب شاحنته البيك-آب المفتوح مصوباً بندقيته، ونحو «جريجوري مكمايكل» الجاثم في القسم الخلفي من الشاحنة وبيده مسدسه، يشعر وكأنه وقع في فخ، لكن ربما يشعر وكأن شجاعته تُخْتبر مجدداً. ينعطف «مود» فجأة من اتجاه إلى آخر. يندفع حول الجانب الأيمن

من الشاحنة، ثم أمامها. يقطع «ترافيس مكمايكل» الطريق عليه أمام مقدمة الشاحنة، ويطلق النار على «مود» في لمح البصر. صوت الطلقة يتخلل تسجيل المشهد الذي يصوره «بريان» بهاتفه. «ترافيس!» يصرخ جريجوري مكمايكل ويسقط هاتفه في صندوق الشاحنة.

هل يحق وضع الافتراضات؟

لاحظ هنا، وفي أماكن أخرى مختلفة، يضع جاكسون «افتراضات» حول ردود فعل «مود»، كما في هذه الجملة: «يشعر، وكأنه وقع في فخ، لكن ربما يشعر، وكأن شجاعته تُخْتبَر مرة أخرى». فمن أين جاءت هذه الثقة لدى جاكسون بأن «مود» شعر كذلك، وهل يحق للصحفي وضع مثل هذه الافتراضات؟ نعم يحق للصحفي. الصحفي إنسان وليس آلة، ويستطيع فهم «بطل» قصته، كما يستطيع أي إنسان فهم شخص آخر من خلال التحدث مع أقاربه وأصدقائه. الأمر لا يتعلق بالثقة، بل يتعلق بضرورته أداةً للسرد. الصحفي يقدّر ردود الفعل والأحاسيس المحتملة للشخصيات التي يكتب عنها استناداً إلى المعلومات المتاحة وفهمه للوضع. ومن المهم أن يوضّح هذه الافتراضات في النص إذا كانت تؤثر في التفسير الإجمالي للقصة.

انفجار الطلقة يصيب «مود» في صدره، مخترقة رئته اليمنى وأضلاعه وعظم القصّ في منتصف الصدر. ومع ذلك، بطريقة أو بأخرى، يتصارع مع «ترافيس ماكمايكل» لأخذ البندقية من يده، وبطريقة ما، يتمكن من لكمه. جريجوري يراقب للحظة من مكانه. في هذه الأثناء، يواصل «برايان» التصوير. يطلق «ترافيس» النار من بندقيته مجدداً، انفجار الطلقة يحدث خارج إطار تسجيل كاميرا «بريان»، لكنه يترك خطّاً من الدخان يتصاعد في إطار التسجيل. «مود» الذي تلطخ قميصه الأبيض الآن ببقعة من الدماء، يواصل التصارع

مع «ترافيس ماكمايكل»، فهو يقاتل الآن من أجل حياته. في خضم العراك، يطلق «ترافيس ماكمايكل» رصاصة أخرى من كثب على «مود»، فتخترق صدره العلوي. يرمي «مود» لكمة ضعيفة أخرى، يترنح بضع خطوات، ويسقط على وجهه بالقرب من خطوط المرور منتصف الطريق. يتراجع «ترافيس» والبندقية في يده، يشاهد «مود» ينهار، ولا يقدم أدنى رعاية له. والده الذي لا يزال ممسكاً بمسدسه، يركض إلى حيث يتمدد «مود» على وجهه، والدماء تتدفق من جروحه.

***

كان «مود» يركض وحده يوم مقتله. لا أحد يعرف على وجه اليقين الطريق الذي سلكه قبل أن يصل إلى «ساتيلا شورز»، لكنه انطلق من منزله، ما يعني أن ثمّة فرصة قوية لمروره في أثناء الجري بمنازل ترفع علم الكونفدرالية أو علم «جادسدن» (لا تطأ على الممتلكات!)، تلك المنازل التي عليها لافتات «ممنوع التعدي على ممتلكات الآخرين». للوصول إلى «ساتيلا شورز» من «بويكين ريدج». كان عليه أيضاً عبور طريق الولايات المتحدة رقم 17، وهو طريق سريع كان لسنوات وبحكم الأمر الواقع حدّاً فاصلاً بين مناطق السود والبيض.

ظل مود يجري لسنوات، لكن ليس هناك اتفاق في الرأي كيف بدأ بممارسة هذه الرياضة. وَفقاً لشقيقته «ياسمين» التي كانت يوماً ما عدّاءة طموحة، سألها «مود» مرّة عام 2017 عن عدد الأميال التي قطعتها في اليوم الواحد، وبعد فترة وجيزة بدأ يفعل ذلك هو نفسه. تقول إن ذلك كان طبيعيّاً بالنسبة لأخيها؛ لأنه أحب الهواء الطلق، وأراد «الترويح» عن نفسه. يؤكد «أكيم» على أن مود استخدم الجري نوعاً من العلاج، لكنّه يعتقد أن دافعه الرئيسي كان الحفاظ على لياقته بعد كرة القدم. هذه النظرية ستحدد التاريخ الذي بدأ فيه بالجري إلى بضع سنوات قبل عام 2017.

الخلفيات

لماذا جاكسون حريص على معرفة تاريخ علاقة «مود» مع رياضة الجري؟

لأنه أولاً كتب القصة لمجلة متخصصة برياضة الجري، وثانياً لأن علاقة «مود» مع الجري كانت استثنائية؛ فليس اعتيادياً أن يمارس شاب رياضة الجري خارج الأنشطة الرسمية. الشباب عادة يمارسون الجري لأن المدرب يجبرهم على ذلك. في حالة «مود» كان الأمر مختلفاً، والقارئ يحتاج أن يفهم هذا لبناء الصورة الأكبر للقصة.

كان «مود» يركض مرتدياً قميصاً أبيض وسروالاً قصيراً كاكيّاً. كان يركض من دون قميص مرتدياً شورت كرة السلة. كان يركض مرتدياً قميصاً من دون أكمام وحذاء كرة سلة. أو كما يلخص «كيم» كان «بمقدرته الجري بأي شكل كان». في بعض الأحيان، أقنع «مود» صاحبه «جي. تي.» الذي «لا يحب الجري بهذه الطريقة»، واثنين آخرين من زملاء الحارة، في الذهاب إلى مجمع «نورث جلين كانتري» الترفيهي والركض أميالاً حول البحيرة في المنتزه. في أوقات أخرى، عند عودة «كيم» إلى المنزل من الكلية، كان يتجول هو و«مود» إلى أحد طرفي جسر «سيدني لانيير»، وهو أطول جسر في كل جورجيا، يؤديان بعض تمارين الإحماء، ويمارسان الجري ذهاباً وإياباً عبره، على بعد مسافة أقل بقليل من ثلاثة أميال. الثنائيان كانا يحافظان على وتيرة جري ثابتة. «لكن، في بعض الأحيان كان يدفعني» للجري أسرع، يقول «أكيم».

لا يوجد دليل على أن «مود» كان يتدرب على الجري لعشرات الكيلومترات أو لماراثون كامل أو نصفه، أو أنّه كان مهووساً بعدد الأميال التي يقطعها أو مدى سرعته. مع ذلك، من الواضح أنه كان شابّاً يحب الجري، وكان بالمقاييس كلها عدّاءً موهوباً. من الواضح أيضاً بالنسبة لي أن القوى نفسها التي حوّلت

الجري من هواية وليدة في ولايتي البيضاء إلى صناعة عالمية بمليارات الدولارات، خطّت أيضاً ثقافة كانت في أحسن الأحوال لا ترحب بأمثال «مود»، وفي أسوأها تقيّده.

***

الأحد 23 فبراير 13:15 | 2020، وفقاً لتقرير الشرطة، قام «جريجوري مكمايكل» بقلب «مود» على ظهره للتحقق ما إذا كان يحمل سلاحاً. قام بتفقده على الرغم من حقيقة أن «مود» لم يُشهر السلاح، أو يطلق الرصاص في أثناء أي جزء من رحلته، ولا حتى عندما حُصِر بين رجلين أبيضين مسلحين ورجل أبيض آخر غير مسلح، لم يعرف «مود» بوجوده خلفه. سيصل ضباط شرطة مقاطعة «جلين» في غضون ثوانٍ من إطلاق النار، وصفارات الإنذار تدوي على طول طريق «ساتيلا درايف». ولكن قبل أن تصل سيارات الشرطة هذه إلى مكان الحادث، فإن «ترافيس ماكمايكل» - وفقاً لتصريح «بريان» للمحققين في مايو - سيطلق على «مود» اسم «ز*جي لع*ـن».

***

الجسر الذي استخدمه «مود» و«كيم» للركض، سُمّي باسم شاعر القرن التاسع عشر الكونفدرالي «سيدني لانيير». من الصعب تخيل جورجيّاً يضاهي «لانيير» في مرتبة الشرف. ليس فقط لأن الجسر سُمّي باسمه، بل هناك أيضاً مقاطعة «لانيير» التي تحمل الاسم نفسه في جنوب جورجيا، وبحيرة «لانيير»، وهي خزان للمياه في شمال جورجيا. بدا «كيم» مندهشاً عندما ذكرت له ارتباطات «لانيير» بالكونفدرالية (ولايات الرقيق)، ما يجعلني أتساءل عن مدى معرفة «مود» بتاريخ موطنه. سواء كان الشباب على دراية بالسيرة

التقديسية لـ«لانيير» أم لا (مَنْ يقف لقراءة لوحة على جسر؟) فإن كل جريٍ على هذا الجسر كان إهانة، كان طريقة ماكرة لإذلالهم وإذلال شعبنا. نعم، شعلة «تيكي» التي يحملها العنصريون حليقو الرؤوس تهدد المشهد. لكن ماذا عن جحافل الرجال المتعصبين غير المرئيين ورموزهم التي لا تعد ولا تحصى؟

توفي لانيير في عام 1881، ما يعني قرب نهاية عهد «إعادة الإعمار» وبداية قوانين «جيم كرو» في الفصل العنصري. في عام 1964، بعد بضعة أشهر من إعلان «قانون الحقوق المدنية» الذي مهد للنهاية القانونية لـ«جيم كرو»، قدّم فيلم وثائقي في التلفزيون الوطني التعليمي (وهو السّلف لـ«بي بي إس» بوبليك برودكاستنغ سيرفيس) «برونزويك» بكونها مدينة كانت قادرة على الاندماج من دون إراقة الدماء التي سادت في كل مكان آخر في الجنوب. فاز فيلم «ذا كوايت كونفليكت» (النزاع الهادئ) بالعديد من الجوائز وكان سبباً رئيسيّاً في سمعة «برونزويك» باعتبارها «مدينة جنوبية نموذجية».

تاريخ

استطاع جاكسون عن طريق البحث على جوجل التعرف أكثر إلى تاريخ المدينة. كان من الضروري التحدث عن هذا التاريخ؛ لأن «أكيم» الذي كان يركض فوق الجسر مع «مود»، لم يكن يعرف شيئاً عن تاريخ الشاعر الذي سُمِّي الجسر باسمه. لا تزال هنالك كثير من رموز «الكونفدرالية» والعبودية والقمع في أمريكا، والأشخاص السود الذين يمرون من جنبها لا يعرفون عنها شيئاً. فهي مثل وحش غير مرئي، ومن المهم إظهاره للعلن. فالكتابة فعل مقاومة.

ربما لم تكن «برونزويك» مثل نظيراتها من مدن الجنوب في إراقة الدماء، إلا أن دعاة الفصل العنصري لا يزالون يقاومون بشدة. في أحد الأمثلة، تم استدعاء

«كو كلاكس كلان» لتهديد السود الذين يحاولون إدماج صالة بولينغ محلية. في مكان آخر، ملأ البِيض مسبحاً عامّاً بالأوساخ لمنع أطفال سود من السباحة. أعلن كثيرٌ من السكان اندهاشهم من مقتل «مود» والتقليل من أهمية العرق. أما أولئك الذين يجادلون بأن روح «سيدني لانيير» وأنصار الفصل العنصري قد ولّت، أو أن «ماكمايكل» الابن ربما لم يقُلْ ما ادّعاه «بريان» في شهادته لدى الشرطة، ثمة أدلة حديثة -بما في ذلك منشورات «ماكمايكل» على الشبكات الاجتماعية التي استشهد بها المحققون- ومثالاً آخر، أعيد هنا نشر هذا البوست من فيسبوك كتبه «كريس بوتنام»، زميل دراسة سابق لـ«ترافيس مكمايكل» في المدرسة الثانوية:

> «لن أكون أحد زملاء ترافيس مكمايكل الذين جلسوا هنا، ولم ينبسوا ببنت شفة. كان دائماً نموذجاً للمتخلف العنصري المحب للسلاح، وكنا جميعاً نعلم أن شيئاً كهذا سيحدث يوماً. أتذكر كثيراً من الأشخاص الذين كانوا هم أنفسهم عنصريين على نحو علني للغاية، وكانوا يمزحون كيف أنهم «على الأقل [ليسوا] ترافيس».

عرّفت «الجمعية الوطنية للنهوض بالملونين» ذات مرة «الإعدام من دون محاكمة» على أنه حالة وفاة حيث: 1) هناك دليل على مقتل شخص، 2) الوفاة غير قانونية، 3) شاركت مجموعة من ثلاثة أشخاص على الأقل في القتل. وفقاً لتقرير «الإعدام من دون محاكمة في أمريكا»، الذي صدر عن «مبادرة العدالة المتكافئة»، كان هناك 4084 حالة إعدام خارج نطاق القانون في الولايات الجنوبية بين عامي 1877 و1950. من أصل 594 عملية إعدام من دون محاكمة قانونية أُبلِغَ عنها في جورجيا خلال تلك الفترة – وهي واحدة من أربع ولايات فقط لم تصدر بعد قانوناً بشأن جرائم الكراهية-، ثلاث عمليات وقعت في مقاطعة «جلين».

بين عامي 1920 و1938، رفع مقر «الجمعية الوطنية للنهوض بالملونين» في نيويورك علماً أعلن «مقتل رجل من دون محاكمة قانونية أمس» للإشارة إلى جريمة قتل تناسب معاييرهم.

أُعدِم اليوم صبيٌ من دون محاكمة؛ لأنه سار مغطى الرأس في الشارع، ورفض أمر حارس الحي المتحمس. أُعدِم اليوم رجلٌ من دون محاكمة؛ لأنه كان يبيع السجائر المفردة [وليس العلبة] خارج محل بقالة. أُعدِم اليوم مراهقٌ من دون محاكمة؛ بسبب نزاع على سجائر «السيجارلو». أُعدِم اليوم طفلٌ من دون محاكمة؛ لحمله لعبة خارج مركز للأنشطة الترفيهية. أُعدِم اليوم رجلٌ من دون محاكمة؛ بسبب تجاوزه إشارة وقوف مرورية، ولم يكن يحمل سلاحاً. بسبب بيع الأقراص المدمجة خارج المتجر. بسبب تصريحه بأنه يحمل سلاحاً مرخّصاً ومحاولته إخراج الرخصة. أُعدِمت اليوم امرأة من دون محاكمة؛ لأنها كانت نائمة. واليوم أُعدِم رجل آخر مندون محاكمة؛ للاشتباه بمحاولته الشراء بـ20$ مزورة. مـ.ـو.ت! في فلوريدا، نيويورك، ميسوري، أوهايو، ساوث كارولينا، لويزيانا، مينيسوتا، كنتاكي، ومرة أخرى في مينيسوتا.

لماذا لم يذكر أسماء كل هؤلاء؟

أراد جاكسون ألا تطغى قصة أخرى على قصة «مود» ومنحه المكانة اللائقة به، وسرد قصته الحقيقية. مع ذلك، لم يكن ممكناً تجاهل الأرواح الكثيرة؛ لأنهم فقط من السود. وثمة ملمح قوي آخر هنا: فجاكسون يقول للقارئ: لا أحتاج أن أخبرك بأسمائهم، فأنت تعرفهم جيداً، إنهم في كل مكان.

***

الأحد 23 فبراير 13:16 | 2020، «شخصان على طريق هولز. إطلاق أعيرة نارية. رجل على الأرض، ينزف بغزارة» يقول ضابط الشرطة عبر جهاز اللاسلكي. يلفظ «مود» أنفاسه الأخيرة بالقرب من تقاطع طريق «هولز» و«ساتيلا درايف»، على بعد 300 ياردة فقط من المكان الذي تجول فيه قبل 10 دقائق، ودخل موقع بناء. سيطوّق الضباط المكان ويبدأان التحقيق. سيستجوبون «مكمايكل» الأب والابن -يدا «جريجوري» ملطختان بالدماء بسبب قلب «مود» على ظهره- و«ويليام بريان». وفي فعل يمثل بحد ذاته ممارسة عنف آخر، سيتركون الثلاثة يمضون في حال سبيلهم كرجال أحرار لمدة ثلاثة أشهر تقريباً.

كم مرةً أُعيد تحرير القصة ومراجعتها؟

رغم شهرة جاكسون بكونه روائيّاً حائزاً على جوائز مرموقة، فإنّ المراجعة وإعادة التحرير لا تعرفان الشهرة؛ لا بل هما سبب الشهرة. هيكلية القصة من بداياتها كانت قصة داخل قصة، ولم يتغير ذلك. المشهد الافتتاحي والمشهد الختامي ظلا في مكانيهما، ما تبقى أعيد تحريره مراراً بنقل هذا المقطع إلى هناك، وإضافة معلومة إلى هنا، وتشذيب النص هنا وهناك.

***

في 23 فبراير/شباط 2020، أعدِم شاب خرج للجري في مقاطعة «جلين» بولاية جورجيا.

كان اسمه أحمود ماركيز أربيري، كان يُدعى «كويز» من قبل محبيه، و«مود» من قبل معظم الناس الآخرين. وأريدك أن تعرف أن «مود» كان لديه موهبة

في ترك الانطباعات الجيدة وموهبة خاصة في تقليد «مارتن لورانس». أريدك أن تعرف أن «مود» كان مولعاً بالحلويات، وكان يطلب كعكة «الفَدْج» من والدته في حفلات أعياد الميلاد، وغالباً كان يشارك الكعكة مع أخته الكبرى. أريدك أن تعرف أن «مود» كان يوقع البطاقات التي يشتريها لوالدته باسم «الطفل المدلل». أريدك أن تعرف أن «مود» وشقيقه كانا يرتديان الخوذات التي يستخدمانها في لعبة سيارات «الكارتينج»، ويلعبان بحذر على «الترامبولين»، وأنه لم يخذل قطّ شقيقه الأكبر. أريدك أن تعرف أن «مود» هرس خنصره وهو يلعب بالطوق في المدرسة الثانوية، وبدلاً من معالجة الإصبع كما نصحت «ياسمين»، تركه يُشْفى من تلقاء ذاته- وظل ملتوياً إلى الأبد. أريدك أن تعرف أن «مود» لم يكن يتأفف كلما بدأ شيئاً جديداً، وعندما يتأفف الآخرون، كان يوبخهم قائلاً «لا تبتئس يا رجل. افعل ما عليك فعله للتعامل مع الأمر». أريدك أن تعرف ما أخبرتني به «شينيس» عن «مود» أنه في بعض الأحيان كان يسجل حديثهما ليتمكن من الاستماع إلى صوتها عندما تكون بعيدة عنه. ما ينبغي أن تعرفه عن «مود» هو أنه كان يعشق طفلَيْ أخيه «ماركوس الثالث» و«ميكا أربيري»، وأنه عندما كانا طفلين، كان يأخذهما في نزهات طويلة في العربة إلى أن يهدآ. ما ينبغي أن تعرفه عن «مود» أن «ياسمين» عندما سألتها صديقة في الجامعة بأي والديها ستتصل أولاً إذا ألّمت بها مشكلة، قالت إنها ستتصل به وليس بوالديها. أريدك أن تعرف أن «مود» كان متذوقّاً شغوفاً بساندويتش «ماك تشيكن» بالجبن. أريدك أن تعرف أن «مود» و«كيم» كانا قريبين جدّاً لدرجة أن الصدف شاءت أن كليهما كسر قدمه في اليوم اللعين ذاته في حادثتين منفصلتين في أثناء رفع الأثقال، وأن «مود» كان يمازح بشأن ذلك عندما كانا يتعالجان في غرفة المدرب. ينبغي أن تعلم أن «مود» كان يحلم بالعمل كهربائيّاً وامتلاك شركة إنشاءات. ينبغي أن تعلم أن «مود» كان يتحدث كثيراً عن رغبته في أن يصبح زوجاً وأباً عظيماً. ينبغي أن تعلم أنه كان سيخبر أولاده أن يشتروا جميعاً قطعة أرض شاسعة، وأن يبنوا عليها منازلهم، وأن

يعيشوا مع عائلاتهم في مجمع مسوّر. ينبغي أن تعلم أن «مود» لم يسافر قط على متن طائرة، مع أنه سافر في رحلات إلى جامايكا واليابان وإفريقيا. ما يجب أن تعرفه عن «مود» أنه عندما طارده «ترافيس مكمايكل»، «وجريجوري مكمايكل»، و«ويليام رودي بريان» وقتلوه قبل أقل من ثلاثة أشهر من عيد ميلاده السادس والعشرين، ترك وراءه والدته «واندا»، ووالده «ماركوس»، وشقيقه «باكّ»، وشقيقته «ياسمين»، وجدته من ناحية أمه «إيلا»، وأبناء أخيه، وستة أعمام، و10 عمات، ومجموعة من أبناء عمومته، وأن حياتهم جميعاً ستكون أفقر بما لا يقبل الجدال، وما لا يمكن تخيله، وما لا رجعة فيه، بسبب غيابه.

تكرار الصدارة

هذا المقطع أروع مقطع في القصة، استخدم فيه جاكسون إيقاعاً بلا هوادة: أريدك أن تعرف.. ينبغي أن تعلم.. يجب أن تعرف.. مستخدماً تكرار صدارة الجملة، ما يذكر بالنصوص الدينية والكتاب المقدس. يكرر الصدارة ليبني نمطاً، ثم يكسره بنمط جديد. وأيضاً هذا الانتقال من أريد، ينبغي، يجب.. إذ تزداد كثافة المعنى وأهميته كلما تقدم المقطع نحو نهايته. ثم بهاء الجملة الأخيرة باستخدام «ما لا»: «وأن حياتهم جميعاً ستكون أفقر بما لا يقبل الجدال، وما لا يمكن تخيله، وما لا رجعة فيه، بسبب غيابه».

***

كان «أحمود ماركيز أربيري» أكثر من مجرد انتشار مقطع فيديو. كان أكثر من هاشتاج أو اسم على قائمة الضحايا المأساويين. كان أكثر من تقرير أو مقال أو تأبين. كان أكثر من عنوان، أو افتتاحية، أو حزمة أخبار، أو تغطية خبرية. كان

أكثر من إعادة تغريد أو مشاركة منشور. كان، بلا جدال، أكثر من الـ«لايكات» أو إيموجي تذرف الدمع، أو على شكل قلب أو أيادٍ تتهدج بالصلاة. كان أكثر من صورة على تيشيرت أو لافتة. كان أكثر من تشريح للجثة، أو سجل للتحقيق، أو تقرير للشرطة، أو جلسة استماع مباشرة. إنه، بكل تأكيد، أكثر من سورة غضب سريعة الزوال من صديقك الليبرالي الأبيض. كان أكبر من رمز، أكبر من حركة، أكبر من قضية. كان.. محبوباً.

كان.. محبوباً

في نهاية المقطع يستخدم جاكسون جملة استلهمها من رواية توني موريسون «نشيد سليمان» وتُرجمت للعربية بعنوان «أغنية سليمان»: كان محبوباً. لكن جاكسون تلاعب بعلامات الترقيم واستخدام الحروف المائلة على الشكل التالي: He. Was. Loved. فأهم فكرة في نهاية الأمر هي أن هذا الشاب كان «محبوباً».

***

تمكن بعض هؤلاء الأحباء من مشاهدة «مود» يلعب المباراة الأخيرة في موسمه الأول، وهي مباراة خارج ملعبه في مدرسة «ليكسايد إيفانز» الثانوية. في غرفة خلع الملابس، يقدم المدرب حديثاً حماسيّاً يثير الهمم، و«مود» الذي يرتدي جوارب طويلة زرقاء بألوان مدرسته وشريط معصم أبيض متلألئاً، يقود الفريق في ترتيلة ما قبل المباراة. يصيح:

«أنتم جميعاً لستم جاهزين». «شيييييت» يصيحون، ثم يهيمون على وجوههم خارج غرفة خلع الملابس، المسامير السفلى لأحذيتهم تصدر القرقعة

على الأرضية الخرسانية، وإلى أرضية الملعب. مود كابتن الفريق، يختال متجهاً إلى خط 50 ياردة للمشاركة في القرعة.

لماذا أنهى القصة بمشهد ختامي عن مباراة أيضاً؟

لأن كرة القدم كانت حب حياة «مود»، ولأن جاكسون أراد لقصته أن تكون على شكل دائرة كاملة (بدأ بمباراة وأنهى بالمباراة ذاتها)، ليس لها بداية أو نهاية؛ دائرة جهنمية من قتل وإعادة قتل إلى ما لا نهاية. وساعده على ذلك أن هذه المباراة الأخيرة كانت مغطاة إعلاميّاً، ومن ثم كان هنالك معلومات كافية عنها. وثمة ملمح مهم آخر، أن نهاية مسيرة مود مع كرة القدم كانت في هذه المباراة. ومنذ ذلك الحين بدأت الأقدار تفعل فعلها إلى أن انتهت بمقتله.

نادراً ما ينهي رياضي الموسم بفوز. «مود» الذي سيمكّن الفريق من الحصول على جائزة قطع معظم الكرات من الخصم في ذلك الموسم، يتألق في جميع أنحاء الملعب، ويوقف الهجمة بعد الأخرى، مع ذلك «قراصنته» يرتكبون أربعة ارتدادات في الشوط الأول، ويتخلفون عن الفريق الخصم بـ 20 نقطة. لكن الفريق –وسط الهتافات- ينجح في استجماع قواه في الشوط الثاني، ويحوز على أكبر فرصة واعدة عندما يقطع «مود» الكرة في منتصف الربع الرابع، وينطلق في خط متعرج هنا، ويناور هناك، ويهاجم منتصف الملعب، والريح تصفر عبر خوذته، ورشاقة ساقيه تدفعه إلى خط الـ 50، الـ 40، الـ 30، وآااه بات قريباً جدّاً، لكن لم ينجح في الوصول إلى خط النهاية.

لم يسجل «القراصنة» نقاطاً في الهجمات السابقة. يخسرون المباراة ويغيبون عن التصفيات لأول مرة منذ نصف عقد. بينما يحتفل خصمهم، ويعتصر

المعجبون طريقهم للخروج من المدرجات، يتحلّق «مود» وبعض زملائه في دائرة في منتصف الملعب. هناك، يقفون يداً بيد، بقع العشب تلطخ لباسهم الضيق، والدموع تسيل فوق الشرائط السوداء أسفل جفونهم. الفتيان الذين سيصبحون قريباً شباناً، يندبون حداداً على خسارة نهاية الموسم، فتيان في مخاض الشباب يتفجعون على النهاية الأبدية لموسم كرة القدم. كان بإمكان «مود» أن يلجأ إلى موهبته في الفكاهة للتخفيف عنهم، لكنه هذه المرة يمتنع ويسلّم بمدى ثقل الموقف. نعم، سيستمر بعضهم باللعب في الكلية. آخرون سيذهبون في الواقع إلى الكلية طلاباً فقط. وبالتأكيد، سيتخلى البعض عن الجامعة تماماً، وينخرط في دوّامة العمل. ولكن ها هي الحقيقة، الحقيقة الكاملة، فليساعدني الرب: تحت هذا البريق الأخير لأضواء ليلة الجمعة، لا «مود» ولا أي من زملائه الآخرين يعلمون على وجه اليقين ما يخبئه لهم المستقبل.

الجملة الأخيرة

مجدداً، الجملة الأخيرة تشير إلى نقطة البداية، والشكل الدائري للقصة، فلا أحد يعلم من سيكون الآتي في سلسلة جرائم القتل العنصرية.

مَنْ هو ميتشل جاكسون؟

هو كاتب وروائي أمريكي، وحظيت روايته The Residue Years بإشادة نقدية واسعة. وقد فاز جاكسون عن روايته بجائزة وايتنغ Whiting Award. كما فازت بجائزة إرنست ج. جينز The Ernest J. Gaines Prize للتميز الأدبي وكانت من ضمن الروايات المرشحة لجائزة

فلاهيرتي-دونان لأفضل أول عمل روائي The Center for Fiction Flaherty-Dunnan First Novel Prize، وجائزة بين - همنجواي PEN / Hemingway Award لأول عمل روائي، وجائزة هورستون / رايت Hurston / Wright Legacy Award. وتشمل تكريمات جاكسون زمالات ومنحاً وجوائز من كرييتيف كابيتال، ومركز كلمان لمكتبة نيويورك العامة، ومؤسسة لانان، ومؤسسة فورد، و«بين أمريكا»، وتيد، ومؤسسة نيويورك للفنون، ومركز الخيال.

وسُلِّطت الأضواء على كتابات جاكسون في نيويورك تايمز، وتايم، وإسكوير، وماري كلير. إضافة إلى ذلك في النيويوركر، وهاربرز، ونيويورك تايمز، والمجلة الباريسية، والجارديان، ومجلة واشنطن بوست، وهاربرز بازار، وأمكنة أخرى. تم نشر كتابه غير الروائي Survival Math: Notes on an All-American Family في عام 2019 وتم اختياره أفضلَ كتاب للعام في NPR، وتايم، والمجلة الباريسية، وذا روت، وكيركس ريفيوز، وبازفيد.

قدم جاكسون محاضرات وخطباً رئيسية في جميع أنحاء العالم، بما في ذلك مؤتمر تيد السنوي، ومهرجان أوبود (بالي) للكتاب والقراء، ومهرجان سيدني للكتاب، إضافة إلى مؤسسات مرموقة مثل جامعة ييل، وجامعة براون، وجامعة كورنيل، وجامعة كولومبيا.

لكونه سجيناً سابقاً، يعمل جاكسون أيضاً مدافعاً عن العدالة الاجتماعية ويشارك في التوعية في السجون ومرافق الشباب في الولايات المتحدة وخارجها.

الملحق الثاني

القصة.. كيف تصبح قصة؟

لا صراع، لا تغيير، لا قصة

القصة لا تأخذ زخمها حقّاً، إلا عندما يقرر البطل إحداث تغيير!
قد يكون التغيير واقعيّاً:

الفوز بقلب شخص ما، أو إلحاق الهزيمة بشخص آخر (شرير)، أو ربما تأمين لقمة العيش، أو البقاء على قيد الحياة، أو تعلم شيءٍ ما... إلخ.

وقد يكون داخليّاً، أو ذهنيّاً، أو نفسيّاً:

تغيير طبعٍ ما، أو التغلب على الكآبة، أو الميول الانتحارية، أو تدريب النفس وضبطها، أو عيش قصة حب متكاملة والمحبوب لا يدري عنها شيئاً... إلخ.

القصة تبدأ بشخصية (البطل) تسعى إلى شيء ما، وتصبح الحبكة: هل سيحصل على ما يريد؟

قد تكون القصة عن محاولة تغيير فشلت، وكان لهذا الفشل تبعاته.

والقصة واقعيّاً -أيّ قصة- يمرّ بطلها بمراحل.

جوزيف كامبل، الباحث في الأساطير، اكتشف في كتابه The Hero's Jour-ney أن القصص جميعها، بغض النظر عن الثقافات، تمر بالمراحل ذاتها.

البطل الواقعي (الشخصية الرئيسية) لقصتك الصحفية، قد يمر بجميع المراحل التي سنأتي على ذكرها، أو بعضها. لكن القصة لا تصبح قصة من دون وجود صراع؛ إذ لن يكون هنالك تغيير (أو محاولة تغيير)، ومن ثم لن تكون هنالك قصة أساساً.

ما يهم إذاً، هو **الصراع / التغيير**، ما تبقى يمكنك استثماره؛ بإيراده أو تجاهله وحذفه، بما يخدم قصتك.

المراحل التي يمر بها بطل القصة أو الشخصية الرئيسية، والأسئلة الأساسية التي ينبغي أن تكون حاضرة في ذهن الصحفي.

1. حياة عادية روتينية Ordinary World

المرحلة الأولى في رحلة البطل هي «عالمه العادي الروتيني» الذي يتيح فهم شخصيته بالتعرف إلى دوافعها، ورغباتها، ومشكلاتها، وعيوبها.

في كل قصة ثمة مشكلة تعكر فجأة صفو العالم العادي الروتيني للبطل؛ ملاذه الآمن، وتكسر التوازن فيه. ولا يجد البطل خيارات أمامه سوى أن يبدأ رحلة يغادر فيها عالمه الروتيني الذي يعرفه، إلى «عالم خاص» آخر ليس له عهد به.

هناك يحاول حل المشكلة التي طرحتها القصة في بداياتها أو يحلّها، ويستعيد التوازن. «العالم الخاص» ليس بالضرورة أن يكون ماديّاً وخارجيّاً، قد يكون نفسيّاً وداخليّاً.

أسئلة متعلقة: أين يقيم البطل؟ كيف يبدو عالمه في البدايات؟

2. دعوة للتغيير Call to Action

المرحلة الثانية أو «الدعوة إلى التغيير» هي العجلة التي تقود القصة، تحرّك المياه الراكدة، وتخلخل التوازن في عالم البطل، وتضع أمامه تحدياً عليه إنجازه. «الدعوة إلى التغيير» قد تكون: رسالة، إعلاناً، عاصفةً مفاجئة، ظهوراً شريراً، وفاة، اختطافاً... إلخ. وقد يحتاج البطل إلى سلسلة من «دعوات إلى التغيير» قبل أن يدرك أخيراً أنه لا مفر من مغادرة عالمه الروتيني إلى «العالم الخاص» ومواجهة التحدي هناك. «دعوات التغيير» قد تكون متضاربة أحياناً، وعلى البطل اختيار إحداها.

أسئلة متعلقة: ما الذي كسر التوازن والروتين في حياة البطل؟ من هو رسول الدعوة إلى التغيير؟

3. رفض التغيير Refusal of the Call

البطل يرفض التغيير عادة، بسبب المخاوف وعدم اليقين؛ فهو في هذه المرحلة غير مستعد للتغيير، ويفضل البقاء في عالمه الروتيني وملاذه الآمن.

«رفض التغيير» يضيف مزيداً من التشويق على القصة؛ فهو يجسد الأخطار التي تكتنف الرحلة.

أحياناً، قد يكون البطل مستعدّاً ومتحمساً للتغيير، ولكن أصدقاءه وداعميه يعبرون عن مخاوفهم من الرحلة. كلما كان هنالك رفض للاضطلاع بدعوة التغيير، تزداد الرهانات لدى الجمهور، وينخرط أكثر في القصة إلى أن يستنفد البطل الخيارات، ولا يعود أمامه سوى قبول دعوة التغيير وخوض الرحلة.

أسئلة متعلقة: ما هي مخاوف البطل من التغيير؟ لماذا يرفضه؟ ماذا يتطلب لتغيير رأيه؟

4. اللقاء بالناصح Meeting the Mentor

يلتقي البطل بالناصح أو المرشد للتغلب على مخاوفه وكسب بعض الثقة التي ستساعده على اجتياز العتبة الأولى من التغيير. الناصح أو المرشد عادة يكون شخصاً سبق أن خاض رحلة التغيير، يعرف أخطارها، ويستطيع نقل معارفه للبطل. قد يكون الناصح شخصاً حقيقيّاً، وقد يكون مرشداً داخليّاً في العقل الباطن للبطل، أو حتى مجرد أداة تساعد البطل على تقبل الدعوة إلى التغيير.

أسئلة متعلقة: مَنْ يرشد البطل وينصحه؟ كيف يساعده؟

5. اجتياز العتبة الأولى Crossing the First Threshold

«اجتياز عتبة العبور الأولى» يشير إلى أن البطل تقبّل أخيراً دعوة التغيير. وهو الآن مستعد لعبور البوابة التي تفصل عالمه العادي الروتيني عن «العالم الخاص» بأخطاره كافّة.

اجتياز هذه العتبة يتطلب أحياناً أكثر من مجرد التغلب على المخاوف. أحياناً يكون هنالك «حدث» ما يدفع بالبطل رغماً عنه إلى اجتياز العتبة الأولى والدخول في «العالم الخاص».

قد يكون هذا الحدث بفعل قوى خارجية، أو دوافع داخلية.

أسئلة متعلقة: حتى الآن، ما الذي كسبه وما الذي خسره؟

6a. التجارب Trials

أسئلة متعلقة: كيف يتعلم من تجاربه؟ ما الذي يفعله في العالم الجديد بعد اجتياز العتبة الأولى؟

6b. الأصدقاء / الحلفاء Allies

أسئلة متعلقة: مَنْ هم؟ كيف يكمّلون البطل؟

6c. الأعداء Enemies

أسئلة متعلقة: البطل يجابه مَنْ وماذا؟ هل الأعداء يشبهون البطل في شيء ما؟

7. الإنجاز / الاستعداد Fulfilment

بعد «اجتياز العتبة الأولى» إلى «العالم الخاص»، يخوض البطل التجارب، ويكوّن الأصدقاء، ويصطدم مع الأعداء، ويتعلم قوانين العالم الجديد.

قد يكون هذا العالم واقعيّاً حقيقيّاً، وقد يكون خياليّاً داخليّاً. مرحلة التجارب والأصدقاء والأعداء، هي مرحلة الاحتكاك الأولي للبطل مع «العالم الخاص»؛ حيث يكوّن انطباعاته ونظرته، ويختبر قدراته ومهاراته.

قد يكتشف في هذه المرحلة أيضاً أنه لا يزال يحتاج إلى مزيد من التدريب استعداداً لـ«المحنة» القادمة.

أسئلة متعلقة: اكتملت التجارب والتدريب. البطل مستعد الآن للتغيير الكبير. ما الذي تعلمه/ خسره حتى الآن؟

8. الرهبة والترقب To the Inner Cave

اكتمل استعداد البطل. لكن قبل خوض غمار لحظة «التغيير» الكبرى، يحتاج

إلى لحظة يختلي فيها إلى نفسه استعداداً، في لحظة «رهبة وترقب»، لمواجهة أعظم مخاوفه في العالم الجديد؛ «العالم الخاص».

أسئلة متعلقة: ما الذي يكاد البطل أن يواجهه؟ كيف يستعدّ للمحنة؟

9. المحنة The Ordeal

هذه المرحلة هي اللحظة الكبرى؛ اللحظة التي قد يختبر فيها البطل «الحياة» و«الموت»، ويواجه فيها أعظم مخاوفه، وأصعب تحدياته. قد تكون هذه اللحظة، لحظة موت، لحظة انهيار علاقة حب، لحظة الإقدام على خطوة كان البطل يحسب لها ألف حساب.

أسئلة متعلقة: هذه مرحلة المواجهة مع العدو (التغيير). كيف جرت؟

10. المكافأة The Reward

في هذه المرحلة، يكون البطل قد تغلب على أكبر مخاوفه، وتجاوز الأزمة الكبرى التي واجهته، والآن حان وقت الاحتفال بالجائزة. الجائزة قد تأتي بأشكال مختلفة: النجاة من موت محقق، عودة الحبيب إلى الأحضان... إلخ. مع ذلك، القصة لم تنته عند هذا الحد. لا تزال هنالك قوى، جهات، ظروف، تحاول اختطاف الجائزة من البطل.

أسئلة متعلقة: ماذا كسب البطل؟ كيف تغير؟

11. العودة / العواقب The Road Back

على البطل الآن إكمال رحلته والانتقال من «العالم الخاص» إلى «الحياة العادية الروتينية». لكن هذا الانتقال ليس بالأمر اليسير، إذ إن نجاحه في «العالم الخاص» قد يحول دون ذلك؛ فهنالك تبعات للنجاح، وينبغي أن يدفع ثمنها قبل أن تعود حياته إلى إيقاعها «الاعتيادي»، وعليه أن يجتاز عتبة أخرى؛ عتبة ينبغي أن يضحي فيها بشيء ما كي تعود الحياة إلى طبيعتها.

أسئلة متعلقة: لم تنته القصة بعد. ما العواقب/ التبعات التي ينبغي أن يواجهها؟

12. الولادة الجديدة Resurrection

في هذه المرحلة، يدرك البطل أن حياته لن تعود إلى إيقاعها العادي إلا إذا قدّم تضحية كبيرة؛ تضحية ستكون بمثابة «ولادة جديدة» له، فهو لن يعود إلى «الحياة العادية» تماماً كما غادرها في البداية، فثمة شيء ما قد تغيّر، وإلى الأبد، وعليه أن يقدم «أضحية التغيير».

قد يكون هذا التغيير واقعيّاً، وقد يكون نفسيّاً أو عقليّاً.

أسئلة متعلقة: ما العتبة الأخيرة التي يخوضها؟ كيف غيرته إلى الأبد؟

13. الخاتمة Conclusion

اكتملت الرحلة. قدم البطل «أضحية التغيير» الأخيرة، وصار من حقه العودة إلى روتين حياته العادية، لكنه يعود ومعه «إكسير الحياة». قد يكون هذا «الإكسير» حبّاً، أو حكمة، أو حتى مجرد «بقائه على قيد الحياة» خلال «المحنة» التي خاضها في «العالم الخاص».

قد يستخدم البطل هذا «الإكسير» لدمل جروحه التي أصيب بها خلال الرحلة، أو قد يكشفه لأشخاص آخرين هم أيضاً على وشك أن يبدؤوا رحلتهم الشخصية في التغيير.

أسئلة متعلقة: ما هي تبعات الرحلة بأكملها؟

***

القصص تزيل الغموض عن مستقبل محتمل..

لا تفترض أبداً أن الناس يدركون دائماً ماذا يريدون أن يفعلوا بحياتهم.

معظمنا لا يدري، وإن فعلنا، فلا نعرف كيف نغير حياتنا.

القصص تخبرنا كيف نفعل ذلك.

عندما يستمع الناس إلى قصة تسردها، هم عمليّاً يريدونك أن تأخذهم إلى مكان ما.

تذكر ذلك دائماً:

القصص تؤثر في الناس، تفتح عقولهم على الاحتمالات، تحذرهم من العقبات ومشاق الرحلة، تقدم لهم الخيارات، تهيئهم نفسيّاً وعقليّاً على أنهم أيضاً قادرون على التغيير، على الإنجاز، على تخطي الصعاب.

وقبل كل شيء القصص تلهم الناس.

تفتح لهم نافذة على ما يمكن تحقيقه في المستقبل القريب أو ربما البعيد.. لا يهم.

القصص بطبيعتها واضحة ومحددة؛ لذلك هي قصص. لأنها تدور حول أشياء محددة تحدث لأشخاص محددين. إن لم تكن واضحة، فهي ليست قصة، إنها مجرد مفاهيم سامية متعالية.

القصص هي إزالة الغموض عن مستقبل محتمل.. مستقبل يريد الناس أن يصلوا إليه.

تذكر..

الكل يريد أن يتغير.. الكل يريد أن يصبح شخصاً مختلفاً، شخصاً أفضل، أو ربما ببساطة شخصاً أكثر تقبلاً لذاته.

قصصك ستساعده على ذلك.

نبذة عن المؤلّف

رشاد عبد القادر

صحفي وكاتب، شاءت الظروف أن تضعه في تماسّ مع اللغة العربية في رحلة حوّلته، وتحوّلت معه إلى هذا الكتاب الذي يحاول فيه الانتصار للغة في الصحافة العربية.

بدأ مترجماً، ثم اكتشف شغفه بالصحافة، فأخذته عشرون عاماً من العمل ليتوصل إلى ما قاله الجاحظ قبل نحو ألف ومائتي عام، إن: «المعاني مطروحة في الطريق يعرفها العجمي والعربي، والقروي والبدوي، وإنما الشأنُ في إقامة الوزن وتَخيّر اللفظ، وسهولة المخْرج». وقاده الجاحظ إلى عبد القاهر الجرجاني الذي شُغل بالإجابة عن سؤال أساسي: ما الشيء الذي صار به الكلام الحسنُ حسناً؟

وهو منذ ذلك الحين، يكتب، بدوره، عن الكتابة، وعن الصحافة، وعن اللغة، ويحاول الإجابة عن سؤال: كيف تنتقل الجملة من الغموض إلى الوضوح والحسن في الصحافة؟

معهد
الجزيرة للإعلام

AJMInstitute

+974 44897666
institute@aljazeera.net
http://institute.aljazeera.net/ar